

Teatro mágico, teatro fantástico: tres piezas de Hugo Argüelles

Cristina MONDRAGÓN

Université de Genève

Orcid: 0000-0003-3929-1565

Resumen: Entre las múltiples particularidades que hicieron único al dramaturgo Hugo Argüelles (Veracruz, 1932-CDMX 2003), quizás la más conocida sea el uso constante de objetos mágicos en su obra. Estos motivos llevan la obra del dramaturgo a lo maravilloso, aunque con algunos rasgos de lo fantástico, como sucede en *Los amores criminales de las vampiras Morales* y *La esfinge de las maravillas*. En cambio, una clara muestra de lo fantástico aparece en *El gran inquisidor. Auto profano*, donde el escritor acude al metateatro para lograr una transgresión que no logra explicarse en la obra misma. Veremos, entonces, cómo Argüelles se acerca a las fronteras de lo fantástico cuando trabaja sobre las obsesiones del incesto y cómo logra una pieza fantástica con la figura de Tomás de Torquemada.

Palabras clave: metateatro, fantástico, teatro fantástico, teatro mexicano, objetos mágicos.

Abstract: Among the many peculiarities that made Hugo Argüelles (Veracruz, 1932-CDMX 2003) a unique dramatist, perhaps the repeated appearance of magical objects in his plays is the most recognizable. These motifs certainly lead many of the playwright's work into the realm of the marvellous, although with some fantastic traits, as in *Los amores criminales de las vampiras Morales* and *La esfinge de las maravillas*. Nonetheless, a clear sample of pure fantastic mode appears in *El gran inquisidor. Auto profano*. Here, Argüelles uses the technique of metatheatre to achieve a transgression that cannot be explained in the work itself. We will see, then, how this dramatist approaches the frontiers between the marvellous and the fantastic mode while he works on his obsessions upon incest and how he achieves a fantastic piece with the figure of Tomás de Torquemada.

Keywords: metatheatre, fantastic literature, fantastic theatre, Mexican theater, magical objects.

I. Lo fantástico en escena

El estudio de lo fantástico como modo discursivo suele ceñirse a la narración, específicamente al relato corto o la novela, pues la presencia de una instancia de enunciación, la posibilidad hacer descripciones más o menos detalladas y, con esto, la creación de una mimesis, entre otras características propias del género narrativo facilitan la creación del efecto fantástico –desde la *hésitation* todoroviana, hasta el *unheimliche* freudiano–. Sin embargo, los rasgos que caracterizan este modo del discurso y que brindan a un texto su carácter fantástico pueden encontrarse también en otros géneros, como demostró durante su larga carrera dramatúrgica el mexicano Hugo Argüelles.

lles¹, quien no solamente fue uno de los más importantes dramaturgos de las últimas décadas del siglo pasado, sino que además fue sumamente prolífico en obras donde lo sobrenatural tiene una presencia fundamental para el desarrollo y la interpretación de la trama. Este carácter sobrenatural suele aparecer en sus piezas mediante motivos específicos, pero a veces se valió de la estructura y de la subversión de formas más tradicionales como, por ejemplo, el auto sacramental; así, buena parte de su obra usa lo maravilloso para hacer una crítica de la sociedad mexicana, su doble moral, sus luchas de poder, o bien su relación con la muerte, motivo omnipresente en la obra argüellana. Pero la crítica constante al *statu quo* significó también la presencia de lo fantástico en algunas piezas, como mostraremos a continuación.

Como ya se ha señalado, son varios elementos textuales los que permiten identificar un relato como fantástico o no; en la narración, lo más usual es partir de la instancia de enunciación: un narrador en primera persona es indispensable para los relatos que apelan a lo fantástico más clásico pues siempre se puede dudar de la veracidad de su palabra, ya sea porque es un narrador poco fiable, porque narra desde un presente de narración muy separado de la realización de los hechos relatados, porque cuenta algo de segunda mano y esto añade aún más subjetividad a la narración por el doble filtro de información, etc. En cuentos más modernos, como los escritos en el siglo xx, los narradores heterodiegéticos se incorporaron al mundo fantástico mediante estrategias retóricas como la elisión de información narrativa, los silencios del texto que permiten crear espacios de indeterminación, etc. Pero en el caso del texto dramático, la representación –fin último de este género– elimina la posibilidad de estas herramientas: no hay un narrador en la puesta en escena, el público es testigo de las acciones que se llevan a cabo en el espacio-tiempo de la representación, así que el análisis deberá acudir a otros rasgos para encontrar lo fantástico.

Un primer acercamiento puede comenzar por el mundo representado. Lucio Lugnani (cit. en Ceserani 1996: 59-60), siguiendo la línea trazada desde Caillois, Louis Vax y Todorov, afirma que no debemos partir de la relación del texto con la realidad extratextual y sobre esta base hablar de lo sobrenatural o lo extraño, sino del *paradigma de realidad* construido en el

1 Hugo Argüelles (1932-2003) nació en el Puerto de Veracruz y falleció en la Ciudad de México. Fue maestro en la escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Centro Universitario de Teatro y en otras escuelas, además de impartir talleres de dramaturgia y dirección escénica en su casa de Coyoacán. Fundó la Escuela de Bellas Artes de Puebla, fue vicepresidente del Taller de Escritores Cinematográficos, consejero cultural del Teatro de las Américas entre otras posiciones todas relacionadas con el mundo del teatro y las artes escénicas. Su obra abarca el ensayo, la crítica teatral, guion cinematográfico y televisivo, y alrededor de una cincuentena de piezas dramáticas (Ocampo & Navarrete Maya 2019).

texto, es decir, del constructo cultural y convencional representado: los relatos fantásticos cuentan (representan) un evento que resulta una desviación completamente incompatible con el funcionamiento del mundo creado. En efecto, todo relato requiere de una construcción de mundo ficcional donde sea posible la existencia de ciertos personajes y donde sean posibles las acciones e interacciones de y entre éstos; el escritor crea un universo con leyes de funcionamiento que establecen límites entre lo posible y lo imposible, lo natural y lo no natural, lo normal y lo anormal, lo lógico y lo ilógico: fronteras que no pueden romperse. Lo fantástico consiste en la ruptura o transgresión de esta frontera insalvable. Como afirma Rosalba Campra (2007: 156-157):

la estructuración más simple del relato fantástico se present[a] con la articulación que sigue: indicación de los límites, es decir, definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes inconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión [...] un no necesario ni completo restablecimiento del equilibrio.

Se requiere, entonces, de una descripción o puesta en escena explícita de un mundo regido por ciertas leyes inquebrantables que, en el caso de lo fantástico, suele ser igual a la realidad extratextual, lo que entendemos por una intención realista (el lector o espectador esperado reconoce el mundo que lo rodea como igual o al menos muy similar al que está leyendo o viendo en el escenario) y la alusión a una realidad *otra*, diferente e incompatible con la primera, que suele ser sobrenatural y cuyas reglas de funcionamiento resultan por completo excluyentes con respecto del paradigma de realidad, de tal forma que *no puede ni debe* incursionar en él. En el momento en que la realidad *otra* rompe la frontera, irrumpe en el paradigma principal y lo desequilibra (sume en el caos), estamos frente a lo fantástico.

En un relato impreso, con todas las dificultades que puede implicar el reconocimiento de los órdenes de realidad y la transgresión, el acto de la lectura permite volver sobre el texto, analizar las descripciones, identificar los paradigmas y cualquier alusión o referencia que pudieran haber pasado desapercibidas en una primera (o segunda o tercera) lectura. En la representación teatral este procedimiento es imposible y se vuelve necesario apelar a otros elementos para identificar la construcción de lo *otro* y, con ello, las fronteras que se rompen, o no.

Una estrategia útil es el uso de objetos fantásticos, tal y como los define Sardiñas: aquel don o cosa que, siendo mágico, otorga cierto poder al personaje que lo obtiene, pero que trae consigo efectos secundarios indeseables (2002: 7). Se trata de objetos poco previsible, peligrosos, «frente a los cuales se tienen muy pocas certezas» (2002: 8) pues si bien sabemos que al ponerlos en funcionamiento van a hacer algo fuera de lo normal, no

es posible imaginar qué será ese algo, a dónde o hasta dónde va a llegar el cambio ni qué consecuencias tendrá para los personajes. Lo único seguro, sigue Sardiñas, es que «si [el personaje] sobrevive al juego, ya no volverá a ser la misma persona de antes. Algo, dentro, habrá cambiado» (2002: 8). Las piezas de Hugo Argüelles están pobladas de objetos mágicos y fantásticos: ya fuera como parte de la escenografía, como motivos disparadores del conflicto o solamente como algo inexplicable que sucede durante la representación, éstos se volvieron casi una seña de identidad del teatro argüellano. Analizaremos a continuación algunos de estos objetos en dos piezas, *Los amores criminales de las vampiras Morales* y *La esfinge de las maravillas* a fin de identificar si funcionan como mágicos, en cuyo caso la obra entraría en el ámbito de lo maravilloso, o fantásticos, que nos permitiría afirmar presentan rasgos de este modo discursivo.

II. Dos piezas limítrofes

Encontraremos la realidad representada, evidentemente, en la composición escenográfica: en cuanto se abre el telón el público ve el lugar donde sucederán las acciones y reconoce, o no, aquello que pertenece a su conocimiento de realidad. También suele aparecer alguna indicación en el programa de mano (paratexto usual al menos hasta hace algunos años de la puesta en escena): después del reparto se agrega una frase que señala dónde y cuándo se realiza la acción. En el guion teatral se describe la disposición escenográfica al inicio del texto, que en *Los amores criminales de las vampiras Morales*, dice:

La sala elegante de una casa de arquitectura francesa, fin del siglo XIX con ajuar de muebles victorianos, candelabro central y diversas lámparas.

Dos puertas, derecha e izquierda, con correspondientes pasillos, llevan al interior de la casa. En primer término, la entrada.

Al fondo, una ventana que da al jardín y parte de la calle. A través de ella vemos una hermosa fuente de cantera labrada. En la pared central de la sala, presidiendo, un cuadro, que por ahora está cubierto con una cortina de terciopelo. Por los diversos muebles (mesas y aparador) hay muchos y vistosos arreglos de frutas y flores de cera y objetos decorativos de bronce, cristal y porcelana y en el retrato del padre unas decoradas velas de manufactura casera (Argüelles 1994a: 25).

Las indicaciones, salvo que se trata de una casa con decoración decimonónica, no indican nada fuera de la normalidad. Durante la representación veremos que los personajes, su discurso y su caracterización corresponden a mexicanos en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, lo que se aclara además en uno de los diálogos, en la época contemporánea a la puesta en escena

—esto se puede inferir por los aparatos electrónicos que aparecen como parte de la escenografía, por ejemplo un tornamesa o los controles de las luces interiores y la fuente que manipulan las protagonistas—. La pieza, una farsa en tres actos, trata sobre dos hermanas maduras, solteras y ricas, María Adelfa y Rosa Fulvia, que reciben cada martes a un pretendiente con quien juegan a representar ya sea escenas de telenovelas y óperas, en el caso de Rosa Fulvia, o bien pasajes poéticos, en el de Adelfa; el pretendiente, Ernesto, que lleva 10 años cortejando a ambas hermanas, no logra convencer a ninguna de establecer una relación de pareja «oficial» pues ambas saben que él las busca por su dinero. El conflicto se desata cuando Ernesto, en la cita de la tarde con que comienza la representación, llega con dos amigos, Javier y Miguel, supuestamente para celebrar el décimo aniversario del doble cortejo, aunque en realidad los lleva para que vean cómo viven Fulvia y Adelfa. Dado que son dos mujeres solas, que llevan 20 años encerradas en su mansión sin más compañía que una criada y Ernesto cada martes, en el barrio se rumora que son perversas y las apodan «las vampiras Morales». En realidad, ambas se dedican a labores más femeninas, Fulvia al bordado y Adelfa a hacer adornos de frutas y flores mientras escuchan a Vivaldi. Pero sí guardan un secreto y es aquí donde aparece el objeto mágico: durante su infancia, su padre había adquirido unas cabezas jíbaras reducidas y ellas, como juego, habían metido una de éstas a hervir en su sopa. Él muere y, diez años más tarde, al exhumarlo tras la muerte de la madre a fin de enterrarla en el mismo ataúd, las hermanas se encuentran con que su cadáver se ha momificado y reducido «a la mitad de su tamaño» (Argüelles 1994a: 36). Deciden sacarlo de la tumba y llevarlo a su casa, donde lo guardan en una cajita de vidrio; al comenzar la puesta, comentan que «ya sólo mide veinte centímetros» (29) pues el curare de la cabeza jíbara ha seguido haciendo efecto y, dice Fulvia, «gracias a eso... tenemos un maravilloso papá, como escapado de un cuento de hadas! Alguien... *casi un duende* [sic], que está como dormido en su cajita de vidrio...» (36). Esta caja, que recuerda necesariamente el ataúd de cristal en algunas versiones de «Blanca nieves», está bajo el retrato del padre, tras la cortina de terciopelo indicada al inicio, de donde la toman las protagonistas para hacerle arrumacos.

A lo largo de la puesta en escena, presenciamos cómo por diversas circunstancias las hermanas matan a Ernesto, el pretendiente, en el primer acto, a Miguel en el segundo y a Javier en el último, y usan las cabezas para remojar los cadáveres y encogerlos. Si bien ellas mismas explican que el proceso es resultado de reacciones químicas, la manera de presentarlo en un espacio presidido por un muerto en una especie de altar de cristal que «les hace sentir su presencia» (cf. 35-36) y que, afirma Adelfa, fue determinante para que el destino las convirtiera «desde niñas en una especie de muñecas siniestras» (63), abre la posibilidad para la entrada de lo sobrenatural. Ellas

mismas presienten que algo más está contribuyendo al achicamiento de Ernesto:

ADELFA: Lo vi hace rato [al cadáver]... y está de este tamaño. (*Señala una altura de un metro veinte centímetros.*)

FULVIA: También puede ser porque le pusimos una dosis inmensa de curare.

ADELFA: Sí, puede ser que a eso se deba, porque en el caso de papá, su reducción ha sido muy lenta... ¿no tendrá que ver en ello el hecho de que estuvo diez años enterrado y fue durante ellos que se encogió más?

FULVIA: Of course güerquita, of course. Posiblemente. Sí, tienes razón: tal vez las sales de la tierra aceleraron la acción del curare (*Pausa.*) ¡Pero claro que es eso! ¡Claro...! Hace tiempo, en este libro de papá (*abre*) sobre las técnicas esas de los jíbaros, leí que precisamente, luego de cortar las cabezas y llenarlas de curare, las enterraban para que el efecto fuera más rápido. [...]

ADELFA: En ese libro, ¿no dice cuánto tiempo dura el veneno sin echarse a perder?

FULVIA: Pues no. Ese dato no lo he leído... (*Pausa.*) Pero... ¿será el curare o...?

ADELFA: ¿Sí?

FULVIA: No, nada... pero es que... no pude evitar pensar en papá...

ADELFA: (*Después de una pausa.*) Más que los efectos del curare... ¿crees que de alguna manera sea la presencia de papá la que esté influyendo... (*Ve el retrato*) aquí...? (58-59)

En el acto segundo aparece, junto con Miguel y Javier, un tercer personaje, Eliseo, muy parecido a Ernesto (incluso en el reparto se indica que debe representarlo el mismo actor), y ambos muy parecidos, también, al retrato del padre. Este personaje, periodista, dice a las hermanas que está escribiendo un cuento inspirado en ellas, donde dos mujeres sueñan con un hombre del que ambas se enamoran. Se trata, evidentemente, de un doble que fortalece el tema del incesto que permea toda la obra: durante el primer acto, Fulvia cuenta a su hermana que tiene sueños eróticos con su padre, ambas se dejan «pretender» por Ernesto que lo recuerda físicamente y, en esta parte, Adelfa se enamora de Eliseo, otro doble. Cuando el cuento queda en primer lugar en un concurso, el periodista va con Adelfa para compartir este triunfo –finalmente, ella y Fulvia son la inspiración detrás de sus protagonistas– y le cuenta que en su relato los sueños desatan fuerzas extrañas, «los imponderables, los misterios: la suerte, el destino, la magia... irrumpen de pronto sobre lo real y pueden cambiarlo... Para mí, ellas [las mujeres del cuento] simbolizan esas fuerzas» (74) y están construidas a partir de su percepción de las hermanas, a quienes considera como «dos sibilas... o dos magas» (74). Adelfa lo observa y se da cuenta de que Eliseo tiene algo que le recuerda a su padre, y de que ha sido la imagen de éste último lo que ha guiado toda su vida, por eso, cuando Eliseo le pide sinceramente que se case

con él, ella lo rechaza y lo echa de la mansión pues sabe el destino que le esperaría de quedarse ahí.

Así pues, se quedan las dos hermanas solas, con tres cadáveres encojiéndose en la huerta, bañados en curare; Fulvia sabe que no logrará nunca enamorarse de un hombre, Adelfa ha rechazado al único que podría haberla querido, y ambas reconocen que están en un callejón del que únicamente podrán salir juntas si se entregan al poder del padre muerto. En la última escena, luego de que Fulvia quema el muñeco-cadáver en su caja de vidrio, las dos planean un asesinato-suicidio: sin que la otra lo vea, cada una llena de curare la comida de la cena. Mientras comen, insinúan lo que han hecho e inmediatamente comienzan a encogerse, se piden perdón una a la otra, y luego:

Ambas asienten, sonríen, se les ruedan unas lágrimas, se abrazan. Al hacerlo, sus cuerpos crujen más y los espasmos las van doblando y reduciendo. Al comenzar sus cuerpos a empequeñecerse, tronar y soltar humo, se abrazan rápido, al mismo tiempo que casi con voz de niñas, dicen:

LAS DOS: ¡Ahí vamos, papá! ¡Ahí vamos!

Súbitamente, la fuente suelta un enorme chorro, estallan las luces de colores y la música de Vivaldi. Ellas ven esto; sonríen y estrechan su abrazo sin dejar de empequeñecerse, tronar y soltar humo, mientras la fuente, las luces y la música llegan al clímax (111).

El final, con el efecto casi inmediato del curare en el cuerpo de las hermanas, la música, las luces y la fuente que responden a la invocación al padre, más el humo que sueltan mientras se encogen, harían pensar que en efecto hay una fuerza sobrenatural actuando en el relato². Los objetos mágicos –las cabezas jíbaras, el veneno que hacen por infusión, más el cadáver del padre elevado al rango de reliquia sagrada– permiten la irrupción de lo *otro* en la vida de estas vampiras, después de lo cual no pueden volver al equilibrio y optan por cambiar de mundo.

En *La esfinge de las maravillas*, tragicomedia en dos actos y cuatro cuadros de 1994, el espacio-tiempo indicado después del reparto también sitúa la acción claramente: «Época: 1979. La acción se desarrolla en una lujosa casa colonial, en Coyoacán», viejo y conocido barrio al sur de la Ciudad de México. En el escenario se indican dos espacios, «un “cuarto multimedia” con una televisión grande, un altar de diseño popular casi tipo taxi, varillas de las que colgarán ganchos con ropas, un arcón y un sofá» (Argüelles 1994b: 204), y un «“estudio” únicamente [con] dos sillones modernos» (204). Nue-

2 En una nota al final del texto dice «Primero deberán salir a dar “las gracias” dos enanas vestidas tal como las hermanas Morales. Inmediatamente después, las actrices... y luego la Compañía» (Argüelles 1994: 111), lo que lleva al extremo la ilusión de sobrenaturalidad.

vamente, la realidad representada es fácilmente reconocible para el espectador como igual al mundo extraescénico. La pieza trata sobre una familia disfuncional, como casi todas las que aparecen en la obra de Argüelles: un padre autoritario y machista, Leonardo; una madre entregada a su pasión por el difunto actor y cantante Pedro Infante, Lucía; una hija, Isolda, manipuladora y maquiavélica enamorada del padre; y Juan Carlos, hijo adoptivo de la pareja, vividor sin oficio que vive de sus amantes y es muy apegado a Lucía. A ellos se une Alfonso, psiquiatra y mejor amigo de Leonardo, secretamente enamorado de él desde que compartieron estudios de medicina en la Universidad, drogodependiente.

La acción comienza con Lucía adueñándose del cuarto multimedia donde ha comenzado a levantar un altar al ídolo de su juventud, Pedro Infante³, de quien ha estado enamorada platónicamente desde que lo vio en persona mientras filmaba una película. Leonardo no tolera que su mujer se entregue a esta pasión y a él, en cambio, no «le cumpla como mujer»; además, cuando Lucía se pierde en sus ensoñaciones no puede dominarla, no logra entrar en su mente y competir con el rival imaginario que pone en trance a su esposa y la convierte en una «esfinge». El conflicto se nutre también del odio que Isolda siente por su madre, a quien reprocha haberle impuesto un hermano y abandonar a su padre, aunque en realidad ella, Isolda, quiere tener al padre para ella sola: desde su perspectiva, se trata de una lucha de poder entre ella y Lucía por la posesión de Leonardo. Ésta, por su parte, está convencida de que Juan Carlos es un hijo natural de Pedro Infante y por eso insistió en su adopción, para entrenarlo desde pequeño y convertirlo en un doble del actor: le enseña a recitar parlamentos, lo disfraza y pone con él escenas de las películas más famosas estelarizadas por Infante. En esta tónica, Lucía aparecerá con diversos disfraces de las coprotagonistas femeninas mientras aumenta las fotos y videos con los que adorna su altar hasta lograr un espacio sagrado lleno de memorabilia, en buena medida gracias a una extraña casualidad:

Lucía: Ve tú a saber [le dice a Juan Carlos] por qué extraña coincidencia, están vendiendo desde hoy en una bodega de la calzada de Tlalpan próxima a los estudios Churubusco pues... ¿qué te digo? ¡Cientos y cientos de trajes de los artistas más famosos del cine mexicano! ¡Y fotos! ¡Y mil objetos fantásticos! Así que, como comprenderás, que me pongo a comprar todo lo que encontré de Pedro Infante. ¡Los trajes que usó, cientos de fotos, muchos guiones de sus películas, en fin...! ¡Qué tesoro magnífico! ¡No crees? ¡Al rato lo traerán y por supuesto todo eso me va a servir para acabar de adornarle este cuarto consagrado a él! (241)

3 Pedro Infante (1917-1957) fue un actor y cantante de la llamada «época de oro» del cine mexicano. Participó en poco más de 50 películas entre 1939 y 1956, grabó una extensa discografía y fue considerado una de las grandes estrellas del mundo artístico nacional. Murió al estrellarse el avión que copilotaba en la ciudad de Mérida, Yucatán.

En efecto, «consagra» este lugar, lo convierte en un espacio de excepción que complementa encarnando a las personajes y reviviendo escenas filmicas con su hijo-doble.

Las cosas se complican cuando Isolda «descubre», detrás de la televisión, un pez diablo disecado⁴:

JUAN CARLOS: ¿Qué es?

ISOLDA: Un pez diablo, disecado.

JUAN CARLOS: Ah, sí, en Veracruz, de niño lo veía en el mercado. ¿Para qué sirven?

ISOLDA: Para pedirle al diablo que traiga el ánima del hombre que desees (236).

Juan Carlos intuye que quien lo puso ahí fue la propia Isolda, para hacer creer a su padre que Lucía está perdiendo la razón y lograr, con ayuda del Alfonso, meterla en una institución psiquiátrica. En efecto, Isolda busca desequilibrar psicológicamente a su madre y usa el pez diablo para llevar a cabo su plan: atrae a Lucía al altar multimedia y, en medio de los reproches por el abandono en que tiene a su padre, la chica le hace creer que tiene episodios de sonambulismo y que, durante uno de ellos, puso el talismán detrás de la televisión. Lucía comienza a dudar de su lucidez y lo consulta con su amante imaginario:

LUCÍA: [...] ¿Será que sonámbula vine a ponerte esto (*el pez diablo*) para atraer tu ánima? Me da miedo pensarlo, pero... ¿y si de veras se puede provocar algo así? (*Lo piensa otro poco. Se decide y coloca de nuevo al pez diablo tras del altar.*) Te lo juro: ya no sé hasta dónde soy yo... o eres tú... o es el pez diablo... o la niña que se quedó en el malecón prendida a tus recuerdos, o... quién sabe qué sea! ¿Cosas del destino? (*Pausa.*) ¡Sea como sea, es lo mejor que me ha pasado en toda mi vida! (251)

Así, mientras Isolda va haciendo creer a todos que su madre está enloqueciendo, Lucía se sumerge cada vez más en su mundo maravilloso al grado de decirle a Alfonso, el psiquiatra, que sabe de la conjura en su contra pero que no le importa pues siente a su ídolo con ella: «(*acaricia el pez diablo*) Si esto es o no un objeto mágico, por lo que estoy viviendo, empiezo a creer que sí lo es» (268). Siente que el talismán se estremece, escucha la voz de Pedro Infante y, entre la felicidad y la angustia de creer haber visto su fantasma, prefiere aceptar la sobrenaturalidad que una realidad infeliz.

4 El pez diablo o pez gato (también conocido coloquialmente como pez limpia-peceras o limpiavidrios) es endémico en la costa del Pacífico sudamericano. Disecado, llega a tener una forma similar a una cara «diabólica» o humanoide, por lo que en la cultura popular se le atribuyen poderes mágicos.

En el segundo acto, Isolda y Leonardo arman una escena para «demostrar» la peligrosidad de la locura de Lucía. La hija manipula los celos de su padre para deshacerse de ella, celos que se acentúan cuando la mujer, después de una visita a los estudios de grabación donde trabajó el cantante y donde según la *vox populi* se aparece su espíritu, se convence de que el fantasma de Pedro Infante la visita. La ira de Leonardo lo lleva a replantear el plan de Isolda y cambiar la institucionalización de su mujer por la práctica de una lobotomía; pero Lucía lo sabe y no le importa:

LUCÍA: [a Alfonso] Te voy a dar otro motivo para que hagan esa operación: yo sé que el espíritu de Pedro Infante me visita todas las noches! ¡Y me habla! ¡Y me asegura que vendrá por mí! ¡Y que quiere que estemos allá, juntos! ¡Y también que no habrá fuerza humana que pueda separarnos! Así que me hagan lo que me hagan, “él” estará conmigo! ¡Sí! ¡Opérenme! ¡No me importa! ¡Él... (Toma el pez, lo acaricia) ...me ha prometido ya no separarse nunca de mí, nunca! ¡Lo oyes? ¡Nunca! (290)

Isolda explota a su favor las supuestas visitas del amante imaginario y logra que Leonardo se convenza: «El que insiste en esa operación soy yo, porque quiero que ya y para siempre, mi mujer deje de sustituirme con semejante fantasía obscena» (296), le dice a Alfonso y lo chantajea –él le consigue el opioide al que es adicto– para que lleve a cabo la operación.

En la última escena, vemos a Lucía transformada en la «esfinge de las maravillas» del título, sumergida por completo en la fantasía con Pedro Infante, y presenciamos el último diálogo entre Isolda y su padre, donde ella le hace creer que quizás sí llega un espíritu a visitar a su madre, que suceden cosas en ese cuarto consagrado al artista y a la pasión. Leonardo se reconoce impotente ante tales fuerzas que no puede controlar, comprende que con la operación arrojó a su esposa en «brazos» del amante y siente miedo ante algo que lo sobrepasa. Isolda triunfa:

ISOLDA: [...] Ahora vamos a poner esto en orden, ¿eh? (Comienza a arreglar el altar. Lo hace con gran cuidado) Una de hecho no sabe qué pueda de veras provocar... (Toma el pez diablo) de mágico o de sobrenatural... (lo coloca casi con unción) Y con todo “eso”... hay que andar con cuidado... (310).

Al final, entonces, no queda claro si el objeto fantástico permitió la entrada de lo *otro* en la vida de Lucía o si presenciamos más bien el proceso de enloquecimiento de la mujer, o quizás un crimen; si Isolda –y su nombre necesariamente remite a la hechicera, Iseo la Rubia, amada de Tristán– se valió de una superstición para empujar a su madre a la locura y ganar en su lucha por dominar a Leonardo, o si desató una serie de acontecimientos sobrenaturales para demostrar su poder. El hecho es que la presencia

del pez diablo aparentemente funcionó como objeto fantástico y convirtió el altar en un espacio sagrado, *à la lèttre*: un umbral entre el mundo real y la alteridad.

Hasta aquí, las dos obras dramáticas han mostrado un aparato escenográfico, caracterizaciones actorales, diálogos y referencias que crean un paradigma de realidad reconocible como igual al del extratextual: se pueden identificar como lógicas y naturales las normas que funcionan en estos mundos. La presencia de objetos fantásticos –las cabezas jíbaras, el curare, los altares al padre y al amante imaginario, el pez diablo, los disfraces y puestas en escena casi rituales– crean una posible realidad alterna que alude a lo sobrenatural. Los personajes que sufren directamente del influjo del objeto fantástico, Adelfa, Fulvia y Lucía (quizá también Isolda), manifiestan en sus diálogos la duda ante la naturaleza de lo que sucede: si el padre de las vampiras ejerce algún tipo de poder en su destino, o si el pez diablo permitió la entrada del espíritu de Pedro Infante. En el desenlace de *Los amores criminales de las vampiras Morales*, vemos en escena los efectos del curare en las hermanas con una rapidez y eficacia que sólo pueden provenir de una fuerza extraña, mientras que en *La esfinge de las maravillas* la unión de Lucía con Pedro se realiza en el espacio de incapacidad mental resultado de la lobotomía, y no queda claro si el pez diablo es un objeto fantástico o si todo fue resultado de la maldad y las maquinaciones de Isolda.

III. Metateatro fantástico

En *El gran inquisidor. Auto profano*, Hugo Argüelles retoma la tradición alegórica del auto sacramental y la subvierte mediante estrategias metateatrales para posibilitar la incertidumbre propia del modo fantástico. Partiendo de una definición básica del término “alegoría” como «conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido más profundo, que es el único que funciona, y que es el alegórico» (Beristáin 2000: s.v.), encontramos como condición *sine qua non* un uso ambiguo del lenguaje que abarca dos niveles de sentido: el literal y el alegórico o figurado, ambigüedad que «ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero [donde] el receptor reconoce sólo una de ellas como la vigente» (Beristáin 2000: s.v.). En su *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov afirma que el doble sentido propio de lo alegórico se indica en la obra de manera explícita y así el sentido primario del lenguaje se pierde de manera gradual para dejar a la interpretación un sólo sentido –el único que funciona, como dice la definición de Beristáin–, lo que impide la posibilidad de la lectura fantástica, que requiere de un lenguaje entendido también en

su sentido primario o literal, de tal manera que la ambigüedad del otro sentido resulte excluyente y choque con el resto del texto⁵.

Así pues, en un texto alegórico el sentido de la lectura siempre debe encontrarse codificado de manera directa como sucede, por ejemplo, en el auto sacramental, donde se representan de manera figurada ideas abstractas generalmente de carácter moral. De esto se desprende que un auto no puede, ni por sus características de contenido –uso de lenguaje simbólico, función didáctica y moralizante–, ni por sus características formales –pertenecer al género aristotélico de la poesía dramática–, presentar elementos fantásticos. Ahora bien, todo lo anterior funciona con el auto sacramental en su forma más tradicional, pero no necesariamente con las nuevas formas de hacer dramaturgia que se desarrollaron a lo largo del siglo xx cuando incluso este subgénero llegó a tener rupturas. Es aquí donde se inserta *El gran inquisidor. Auto profano*, que desde su título anuncia la separación del modelo original.

El espacio de representación es el altar mayor de un templo católico⁶ que no se describe al inicio del guion sino a lo largo del texto, en las didascalías, probablemente porque un altar de iglesia tiene una disposición conocida y se puede elidir esta información. Las adaptaciones incluyen una mesa tribunalicia, una silla sobre el estrado donde está el ara, una mesa donde Torquemada irá colocando los símbolos del poder eclesiástico y político, y dos plataformas, una para los defensores y otra para el fiscal. Los personajes son un Visitador, cuatro monjes –un franciscano, un jesuita, un agustino y un dominico que hace el papel de Torquemada– y Fray Alonso. El argumento es el siguiente: en un convento del siglo xx mexicano se reúne un pequeño concilio de jóvenes religiosos para estudiar uno de los problemas más importantes para la Iglesia Católica, el fanatismo. Entre las actividades que realizan está un auto donde se simbolizará la idea misma del fanatismo en la figura de fray Tomás de Torquemada, al que se hace un juicio histórico. La representación se realiza en presencia de un Visitador, a quien se ha llamado para que presencie y dé fe de ciertos sucesos extraordinarios que ocurren durante el auto, y que escapan de la comprensión de los personajes (Argüelles 1994c: 23).

Como ya se ha mencionado, la primera indicación explícita sobre la naturaleza de la obra es la indicación de que se trata de un auto, pero profano:

5 Sobre la alegoría, afirma Todorov: «Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots; on nous dit parfois que le sens premier doit disparaître, d'autres fois que les deux doivent être présents ensemble. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière explicite: il ne relève pas de l'interprétation (arbitraire ou non) d'un lecteur quelconque» (1970: 68-69).

6 Para su estreno en 1973, esta obra se montó en el templo de Tepozotlán, Estado de México, que hoy alberga el Museo del Virreinato. La iglesia y su extraordinario altar mayor son una de las muestras más impresionantes del barroco novohispano.

el espectador esperará una representación que le exija una lectura figurada, con todo lo que esto implica⁷, pues sabe que se encuentra frente a un tipo de teatro tradicionalmente alegórico. Ahora bien, el sentido anagógico del auto sacramental (la elevación hacia la comprensión de lo divino) se pone en duda al tratarse de un auto “profano”: el carácter religioso-sobrenatural queda subsumido en el mundo de lo natural (“real”), y la relación con la divinidad se niega de principio, de manera que el sentido alegórico vigente deberá buscarse en la cotidianeidad de los personajes, en su aspecto más humano, o bien en una sobrenaturalidad propia del auto, pero no sagrada.

En este sentido, una lectura alegórica del auto profano donde se asume lo sobrenatural como propio del paradigma de realidad representado coloca de nueva cuenta al texto dentro del ámbito de lo maravilloso. Se ha hecho explícito textualmente que la obra acepta una lectura figurada y los sucesos no deberían codificarse como perturbadores y ajenos a la normalidad del mundo representado. Para superar este límite, Argüelles recurre al metateatro, donde la realidad representada tiene al menos dos niveles: uno construido como igual al mundo extratextual (el templo donde se encuentran los jóvenes religiosos y donde se pone en escena el auto), y otro, el del auto representado, la puesta en escena de una puesta en escena. En el segundo nivel, la lectura alegórica acepta una sobrenaturalidad asumida, pero el primer nivel no y es en éste donde aparecen las fuerzas extrañas. Por ejemplo, cuando las respuestas del actor-Torquemada exasperan a los otros religiosos-actores y éstos recuerdan a su compañero que se trata de una representación sobre el fanatismo:

JESUITA: (*Interrumpiendo. A Torquemada*) ¡Y que usted representa [el fanatismo], vivo o muerto, en símbolo o en espíritu!

TORQUEMADA: (*Viéndolo*) ¿Duda acaso también de que yo sea eso: un espíritu?

JESUITA: ¡Mis dudas, fray Tomás, y por culpa de vuestra obra, son mucho mayores de las que podrían surgirme por causa de vuestra aparición!

TORQUEMADA: Es decir... ¡la duda sobre mí, como presencia ante vosotros... no os inquieta?... Curioso... muy curioso para un pequeño grupo de frailes demasiado jóvenes, a pesar de la sabiduría escolástica o tomista que pudieran poseer... y en la que la aceptación de un ser venido de otro mundo, no creo que sea tan natural como fingís. (*El fraile Agustino, desconcertado, se acerca a Torquemada y le dice*)

AGUSTINO: Hermano... el juego de un lenguaje ambivalente e intemporal fue convenido por nosotros, pero ciñéndonos a un texto... y ahora usted ha di-

7 «A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, over or covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions» (Jauss, en Erdal Jordan 2000: 328); aquí el título y el escenario (altar católico) predisponen al público a una recepción de texto alegórico moralizante.

cho... ha cambiado el diálogo que tenemos aprendido. (*Torquemada es ahora el que le ve con desconcierto, pero en seguida dice*)

TORQUEMADA: Perdón, hermanos... fue, quizá, la vehemencia... (30)

La primera parte de este diálogo pertenece al auto representado (segundo nivel), pero cuando el personaje de Torquemada cambia el diálogo, obliga al Agustino a volver al primer nivel y recordarle que hay un guion a seguir; en este nivel escuchamos al fraile que interpreta a Torquemada como personaje, en el segundo nivel escuchamos al gran inquisidor, ¿como espíritu o como un actor sobreactuando?, eso no lo saben ni los personajes del primer nivel ni el público, un nivel más, extratextual pero indispensable para la realización del hecho teatral. Así, se encuentran tres niveles de realidad: el del espectador, el de los personajes (cuyo paradigma es igual al del espectador) y el del metatexto. En este último nivel la sobrenaturalidad está asumida (al ser un auto), pero el primero es de intención realista y lo sobrenatural es inadmisibles, como afirma el propio Torquemada. Esta transgresión de fronteras, la aparente posesión del fraile, provoca desazón en los personajes⁸, como se puede apreciar en los diálogos, pero también está señalada en las didascalias:

FRANCISCANO: No hay ningún pretexto, ni tal artificio, monseñor. Lo que estáis viendo es un hecho que así se ha producido entre nosotros.

VISITADOR: ¿Un posible caso de posesión? ¿Es eso? (33)

[...]

FRANCISCANO: ¡Hermano! ¿Qué ha dicho? ¡Vuelva en sí!

TORQUEMADA: (*En "hermano" nervioso, como "volviendo en sí"*) No sé... no lo sé... puse esas palabras en mi boca... (*Se sienta abatido. Todos se ven desconcertados, murmuran. En "hermano". Preocupado*) En verdad... yo... no estoy consciente ya de mucho de lo que digo... pero si ustedes no temen seguir con esto... y si como creo... ahora es más necesario para mí y para todos... yo sí estoy dispuesto a continuar. (*Los frailes se miran entre sí. Ven al Visitador. Éste dice*)

VISITADOR: (*A Torquemada*) ¿Os sentís mal, hermano?

TORQUEMADA: (*En "hermano"*) No, monseñor... más bien, diría que distinto... Como sujeto a una energía, a no sé qué magnetismo que me lleva, que me estimula interiormente hacia algo que... yo quisiera entender mejor... pero que sólo es como una fuerza ciega que me arrastra. (45)

Una vez más, estas "fuerzas extrañas" se hacen explícitas en el paradigma de realidad como algo completamente ajeno, incomprensible y preocupante; la sobrenaturalidad a la que aluden no funciona como en la alegoría

8 «A l'opposé [con respecto de lo maravilloso], le fantôme, la "chose innommable", le revenant, l'événement anormal, insolite, l'impossible, l'incertain enfin font irruption dans l'univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu'à la crise fantastique, toute faille, tout "glissement" semblaient impossibles et inadmissibles» (Bessière 1974: 32).

sino más bien como en lo que Roger Caillois llama la inversión del sueño y la realidad, donde la realidad se disuelve, se sumerge, mientras que en su lugar el sueño adquiere la solidez de la materia (1966: 20-21, mi traducción). Aquí no es la materia propiamente lo que se pierde, sino que se llega a una confusión de tiempos en la que el personaje-actor queda sumergido en la inconsciencia dentro de su cuerpo material y el personaje que lo posee –Torquemada– se convierte en parte de la realidad espacio-temporal al imponerse sobre la consciencia de ese cuerpo:

TORQUEMADA: (*desconcertado*) ¿Hoy?... (*ve al fraile. Ve alrededor*) ¿qué tiempo es éste? ¿acaso... acaso se confunde en mí... como...?

JESUITA: ¿Como aquellas ideas vuestras sobre la divinidad y el demonismo? ¿se os confunde así, fray Tomás, este tiempo en el que ahora estamos juntos?

TORQUEMADA: Este tiempo ambiguo... doble... con voces... (29)

[...]

TORQUEMADA: [...] ¿No veis que soy yo, Torquemada, quien ya conduce este rito desde hace mucho...? (59)

TORQUEMADA: [...] ¡Cuidado, monseñor, no creo que sea tan simple definir los límites de ciertas *fuerzas* que están más allá de la razón! Y la magia también es este magnetismo por el que ahora os he hecho vibrar y os he desquiciado... (*Los ve triunfador*) (61).

Al final de la representación, el espectador puede elegir entre una lectura alegórica y otra fantástica: si se trata realmente de una posesión y de inversión de realidades, entonces una sobrenaturalidad mágico-fantástica efectivamente irrumpió en la realidad representada en el primer nivel de manera absoluta como insinúa Torquemada en la cita anterior, desquiciando al resto de los personajes cuando las fronteras que marcaban la diferencia entre la representación teatral y la metateatral se borran. En cambio, si se considera como posible una alegoría –la idea del fanatismo encarnada en Torquemada– donde la figurativización se lleva al límite de manera que lo simbolizado aparezca *de facto* en el auto representado –que no se trate de una posesión sino de una impostura como ejemplo del fanatismo extremo–, entonces se mantendría la lectura alegórica.

IV. En conclusión, ¿teatro mágico o teatro fantástico?

Finalmente, lo que encontramos en estas tres piezas dramáticas es una convivencia de lo maravilloso con lo fantástico. En *Los amores criminales de las vampiras Morales*, los objetos fantásticos sí ocasionan una ruptura transgresora que inquieta y hace dudar sobre su naturaleza a las vampiras del título, pero el final se decanta por lo maravilloso cuando la fuente, las luces y la música adquieren autonomía, y las protagonistas se encogen a la vista de

los espectadores. Por su parte, el pez diablo disecado hace dudar a Lucía entre su salud mental y la posibilidad real de que su ídolo la visite en espíritu. Y si bien, al final, sólo podemos inferir la unión de los amantes en la mente lobotomizada de la mujer, Isolda (la del nombre de hechicera antigua) nos hace dudar sobre la naturaleza de los acontecimientos en *La esfinge de las maravillas*. El trágico destino de Lucía queda sellado con el objeto fantástico que atrae al fantasma, pero la ruptura entre fronteras no se hace explícita ni en el texto representado ni en el guion. En la última pieza, un auto profano, ya no encontramos objetos mágicos o fantásticos sino un tema usual de lo maravilloso, la posesión, que permanece en el territorio de la ambigüedad gracias a la estrategia del metateatro –recordemos que, como afirmó Louis Vax, no es el tema o el motivo, sino la manera como funciona en el texto lo que importa en un modo discursivo–, en una obra que cumple con todas las características del relato fantástico.

Para el espectador el trabajo es arduo: carece de la relectura que permiten un cuento o una novela si se queda solamente con la puesta en escena que, finalmente, es la meta del texto dramático. Pero al bajar el telón estas historias no abandonan al público, le obligan a pensar en estas fronteras y en la posibilidad de rupturas, en la magia y la existencia de un mundo *otro*, diferente y amenazador. Al final se queda con la duda, lo que nos permite afirmar que también en el teatro se puede encontrar lo fantástico.

Bibliografía

- Argüelles, Hugo, «Los amores criminales de las vampiras Morales», en *Obras completas. 2*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994a, pp. 21-III.
- . «La esfinge de las maravillas», en *Obras completas. 4*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994b, pp. 201-310.
- . «El gran inquisidor. Auto profano», en *Obras completas. 3*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994c, pp. 17-62.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, 1974.
- Caillois, Roger, «De la féerie à la science-fiction», en *Anthologie du fantastique. Tome I*, París, Gallimard, 1966, pp. 7-24.
- Campra, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, ed. José Miguel Sardiñas, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007, 135-165.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Erdal Jordan, Mary, «Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje*, 21, 2000, pp. 321-341.

- Ocampo M., Aurora & Laura Navarrete Maya, «Hugo Argüelles. Biografía», en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2019. https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_a/arguelles_hugo.html# (consultado el 2.12.2022).
- Sardiñas, José Miguel, *Los objetos fantásticos*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil, 1970.