



8-2010

El tema de la simulación en el teatro de cinco países hispanoamericanos del siglo XX

Koji Nishida
knishida@utk.edu

Recommended Citation

Nishida, Koji, "El tema de la simulación en el teatro de cinco países hispanoamericanos del siglo XX. " PhD diss., University of Tennessee, 2010.
http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/833

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Koji Nishida entitled "El tema de la simulación en el teatro de cinco países hispanoamericanos del siglo XX." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Oscar Rivera-Rodas, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Alvaro Ayo, Nurica Cruz-Camara, Jon Shefner

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Koji Nishida entitled “El tema de la simulación en el teatro de cinco países hispanoamericanos del siglo XX.” I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Oscar Rivera-Rodas, Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Alvaro Ayo

Nuria Cruz-Camara

Jon Shefner

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges
Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

*El tema de la simulación en el teatro de cinco
países hispanoamericanos del siglo XX*

A dissertation presented for
The Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

=
Koji Nishida
August 2010

Abstract

I have investigated the theme of imposters in three Hispanic American plays and two Caribbean plays from the early twentieth century; I selected each play from a different country so that I can present a broader perspective of Hispanic American and Caribbean themes. In these five plays, the main characters fabricate their own identities for various reasons. My focus is on analyzing those imposters and on presenting how the dramatists present this type of imposters in their works.

Identity is one of the most prominent themes in Hispanic American and Caribbean literature because the history of these regions involves a long period of European colonization. As a result of this colonization the cultures of these regions imitated European culture for centuries. For this reason the act of constructing a distinct American identity has been a struggle for Hispanic American and Caribbean writers. The five plays analyze this struggle by depicting main characters who pretend to be someone else and abandon their own identity. I have analyzed the imposters and incorporated findings from various studies that make a connection between the play and Hispanic American and Caribbean history. My goal is to demonstrate the historical circumstances that provoke the characters into falsifying their own identities.

In the final chapter I will perform a contrastive analysis of the five plays and focus on their similarities and differences. Each of the five plays demonstrates a different circumstance, and the characters fabricate their own identities for a different reason. However, all five cases produce a negative consequence in the play or give the readers a negative impression of imposters.

Table of Contents

Introducción	1
Capítulo 1: <i>Saverio, el cruel</i> de Roberto Arlt (1936).....	6
I. Introducción.....	6
II. La primera secuencia: La burla	8
III. La segunda secuencia: La ilusión	16
IV. La tercera secuencia: La venganza	27
V. La cuarta secuencia: La verdad.....	33
VI. Los temas	42
Capítulo 2: <i>El gesticulador</i> de Rodolfo Usigli (1938).....	54
I. Introducción.....	54
II. La primera secuencia: La búsqueda de la fama y el poder.....	56
III. La segunda secuencia: La posesión de la fama y el poder.....	66
IV. La tercera secuencia: La autodestrucción.....	73
V. Los temas	85
Capítulo 3: <i>Vejigantes</i> de Francisco Arriví (1958).....	102
I. Introducción.....	102
II. La primera secuencia: El error	105
III. La segunda secuencia: El encubrimiento.....	113
IV. La tercera secuencia: La confesión.....	123
V. La cuarta secuencia: El resultado.....	130
VI. Los temas	136
Capítulo 4: <i>Espigas Maduras</i> de Franklin Domínguez (1958).....	148
I. Introducción.....	148
II. El primer acto: La opresión del padre dominante	151
III. El segundo acto: La imposibilidad de reconciliación	163
IV. El tercer acto: La rebelión.....	173
V. Los temas	184
Capítulo 5: <i>El delantal blanco</i> de Sergio Vodanović (1964).....	189
I. Introducción.....	189
II. La primera secuencia: deseo de demostrar.....	191
III. La segunda secuencia: demostración.....	198
IV. La tercera secuencia: fracaso	202
Conclusión	208
I. Las diversidades de las cinco obras.....	208
II. Las similitudes de las cinco obras.....	211
List of References	223
Vita.....	228

Introducción

La identidad es un tema fundamental de los escritores hispanoamericanos. Su historia indica que la larga época de colonización española ha causado dificultades en la formación de una identidad propia; aunque se han liberado de la colonización después de las guerras de la independencia durante el siglo XIX¹, los hispanoamericanos imitan a los europeos; es decir, mentalmente no pueden salir de la colonización europea. Ciertamente las obras literarias hispanoamericanas reflejan esta colonización mental; Óscar Rivera-Rodas explica el surgimiento de los escritores colonizados:

Herederos de una tradición cultural cosmopolita, surgida en las dos décadas finales del siglo XIX como un proceso inicial de descolonización de la tradición española, de clausura y murallas, y de un pasado inaceptable porque no era otro que el sistema ignominioso impuesto por los imperialismos europeos en el siglo XVI, los más brillantes escritores hispanoamericanos finiseculares habían caído en un nuevo colonialismo voluntario al practicar variadas formas de imitación europea a las que por error consideraban cosmopolitas y universales, aunque ciertamente excedían los estrechos límites de la literatura parroquial española (84).

De modo que imitar a los europeos era la característica notoria de las obras literarias hispanoamericanas, por lo tanto numerosos ensayistas e investigadores literarios alientan establecer la identidad hispanoamericana abandonando la imitación de los europeos².

¹ He confirmado el dato histórico en *América Latina, época colonial* de Gonzalo Zaragoza, p 61.

² Rivera-Rodas refiere a Mariano Picón Salas (Venezuela, 1901-1965) como un escritor que intentaba terminar la imitación para encontrar su propia identidad, y también menciona el dato histórico del imperialismo europeo que había causado la imitación: “El joven Picón Salas alentaba superar esa conducta que replicaba modalidades de una Europa a la que no pertenecían, aunque por efecto del expansionismo

Por supuesto que los escritores no eran los únicos que buscaban su identidad; la identidad indígena asimismo había estado en el peligro de desaparecer debido a la colonización europea; Leopoldo Zea critica la identidad explotada de los indios en su artículo “Latinoamérica en busca de su identidad”:

No hay indios, sólo hombres marginados y explotados por otros hombres. La pugna en esta América, la lucha ya ancestral que se escenifica en ella, no es ya entre indios y blancos, sino entre explotados y explotadores, entre campesinos y oligarquías e intereses extraños que se aprovechan de su trabajo. Por ello, no se habla ya de reivindicar al indio, sino de reivindicar los derechos del pueblo (460). La cita indica que los indios han perdido su propia identidad cultural, de modo que no son “indios”; son nada más que los débiles explotados de quienes los sectores de poder aprovechan. Además, la denominación “indios” no es propia ni expresa su identidad: los conquistadores han dado a los nativos dicho nombre desde que equivocadamente Colón creyó que había llegado a la India. Es decir, estos hombres marginados han recibido el nombre de “indios”, con lo cual se ha cubierto su verdadera identidad.

Zea también menciona la asimilación de los indios: “El indio incorporado a la cultura del dominador deja de ser indígena y se expresa como uno más de los latinoamericanos” (470). La cita insinúa la pérdida total de la identidad indígena; esta destrucción de la identidad es considerada como uno de los hechos históricos más dolorosos de Hispanoamérica, por lo que inspira a los escritores a mostrarla en sus obras.

Además, numerosas obras literarias hispanoamericanas manifiestan la diversidad de las identidades culturales; debido a las invasiones, inmigraciones y los tráficos de

imperialista desatado en el siglo XVI los pueblos latinoamericanos, así como de otras regiones del mundo, hubiesen sido sometidos a la cultura de los europeos” (“La Revolución” 86).

esclavos, la población hispanoamericana es dividida en numerosas razas, nacionalidades y orígenes culturales³. Debido a su heterogeneidad, inevitablemente surgen la discriminación, la disparidad de riqueza y aún abusos violentos; desde el comienzo de la historia colonial, ciertos sectores dominan el poder, y los sectores sin poder sufren del abuso⁴. Lo que la literatura hispanoamericana demuestra son estas conductas inmorales de los sectores de poder; por ejemplo, el abuso de los europeos contra los indígenas y negros esclavos.

Por lo tanto, indudablemente el tema de la identidad es significativo en la literatura hispanoamericana, y los escritores lo discuten y expresan en varias maneras. Lo que llama la atención es la demostración visual de este tema en las presentaciones teatrales. Al investigar el teatro hispanoamericano del siglo XX, he descubierto que varias obras demuestran una acción curiosa que profundamente se relaciona con el tema de la identidad: la simulación, la acción de representar fingiendo lo que no es⁵. Por ejemplo, los pobres imitaban a los ricos, los negros se disfrazaban como blancos, los ignorantes se comportaban como si fueran sabios, etc. A causa de la diversidad, los hispanoamericanos están expuestos a numerosos sectores diferentes; esta exposición con frecuencia causa el celo (o la curiosidad), y por consecuencia provoca la simulación. Las

³ Zea discute esta heterogeneidad latinoamericana en su artículo “Latinoamérica en busca de su identidad”. La cita siguiente expresa la heterogeneidad y la dificultad de asimilar a otra identidad cultural: “Una contemporaneidad que se hace expresa dentro de la misma sociedad latinoamericana. Una sociedad que parece estar formada en capas sobrepuestas sin posibilidad alguna de asimilación. Superposición creada y estimulada por el mismo mundo occidental en su expansión, conquista y dominación de otros pueblos y sus hombres. superposición, inasimilación cultural e histórica que se refleja en Latinoamérica en una, al parecer, permanente inmadurez (451).

⁴ He consultado *América Latina, época colonial* de Gonzalo Zaragoza para confirmar las informaciones históricas de Hispanoamérica.

⁵ Tomo esta definición de “simulación” del *Diccionario Manual, Ilustrado de la lengua española*. Ed. M. Alvar Ezquerra. Barcelona: Biblograf, S.A., 1993.

obras teatrales vívidamente presentan esta “inestabilidad de la identidad” a través de la actuación de los actores y demuestra la importancia del tema de la identidad hispanoamericana; además, las presentaciones visuales impresionan a los lectores-espectadores, y los motivan a reflexionar sobre el tema. Esta contribución del teatro hispanoamericano definitivamente merece más estudio, de modo que en este trabajo analizaré el tema de la simulación en las obras teatrales hispanoamericanas de siglo XX. A través del análisis de la estructura, los personajes y los temas, intentaré descubrir cómo y por qué los dramaturgos tratan el tema.

El trabajo está dividido en seis capítulos, y cada capítulo analiza una obra teatral que presenta el tema de la simulación. He elegido cinco obras de cinco países distintos para que pueda conseguir una idea más amplia de la simulación en Hispanoamérica:

Capítulo 1. *Saverio, el cruel* (Argentina, 1936), Roberto Arlt.

Esta obra demuestra la época que marca la aparición de las dictaduras en Argentina. La simulación del protagonista refleja la locura de los dictadores y también la moral decaído de los jóvenes de la clase burguesa.

Capítulo 2. *El gesticulador* (México, 1938), Rodolfo Usigli.

La revolución mexicana provoca numerosos simuladores; los personajes manifiestan esta hipocresía de los simuladores y también las víctimas de la hipocresía durante la época devastadora de la guerra civil.

Capítulo 3. *Vejigantes* (Puerto Rico, 1958), Francisco Arriví.

El racismo en Puerto Rico provoca una simulación; las mujeres que no quieren exponer su raza africana fingen ser blancas. También presenta la dominación económica de los Estados Unidos en Puerto Rico durante la primera mitad de siglo XX.

Capítulo 4. *Espigas Maduras* (República Dominicana, 1958), Franklin Domínguez.

Cuatro jóvenes no pueden vivir libremente debido a la vida ascética que el padre dictatorial les impone. Los jóvenes simulan ser hijos obedientes para evitar el castigo de su padre. El padre simboliza a Rafael Trujillo, el dictador de República Dominicana (1891-1961).

Capítulo 5. *El delantal blanco* (Chile, 1964), Sergio Vodanović.

El dramaturgo chileno presenta a una señora adinerada que insulta a su empleada; la simulación aparece cuando la señora intenta vestirse como la empleada por curiosidad. La obra enfatiza el absurdo de la señora que sin ninguna razón insiste en su superioridad. También la obra demuestra la disparidad de la riqueza en Chile.

En la conclusión, haré análisis comparativo de las cinco obras. Al comparar las cinco obras, se puede encontrar numerosas similitudes y diferencias. A través de este análisis, se puede conocer los temas hispanoamericanos más amplia y profundamente: las diferencias indican la heterogeneidad hispanoamericana, y las similitudes reflejan los temas comunes de los cinco países.

Capítulo 1: *Saverio, el cruel* de Roberto Arlt (1936)

I. Introducción

En *Saverio el cruel*, obra dramática de Roberto Arlt (Argentina, 1990-1942)⁶, casi todos personajes actúan según lo que no son, de modo que el tema de la simulación es principal, y los simuladores aparecen constantemente. Igual que en otras obras, la consecuencia de la simulación es desastrosa, y demuestra numerosos aspectos de riesgo. La simulación empieza como un juego de jóvenes burgueses ricos y ociosos, pero paulatinamente la simulación se desarrolla hacia una dirección que los jóvenes no han imaginado, y termina en un desenlace trágico. Es decir, la obra entera demuestra el proceso de la simulación peligrosa: la simulación empieza, se desarrolla, y se termina trágicamente.

La característica peculiar de este teatro es el uso del metateatro, es decir, el teatro dentro del teatro. De modo que todos los personajes simulan lo que no son dentro del teatro que han inventado para engañar a Saverio, un humilde proveedor de manteca. El uso de metateatro es necesario para aislar a los personajes en un mundo donde todos pueden simular, y de este modo el autor muestra qué va a suceder en el mundo donde todos se alejan de la realidad, simulan a otra persona y viven en una situación sólo imaginada.

Otro aspecto notable de la obra es la presentación de Susana que, como otros personajes, simula lo que no es, pero a diferencia de ellos, Susana actúa a causa de su

⁶ Según la presentación de Mirta Arlt, la obra fue estrenada el 4 de septiembre de 1936 en el Teatro del Pueblo.

locura; hasta el final de la comedia los espectadores no pueden saber cuán verdadera loca es Susana. Esta locura de Susana sorprende tanto a los personajes como a los lectores-espectadores; y en consecuencia en la comedia “los engañadores se convierten en los engañados”, aunque después de todo, nadie puede saber “la verdad”. Al final, a excepción de Susana, todos son engañados, y nadie se beneficia de la simulación. Por lo tanto Susana es una simuladora absoluta que engaña a todos, y causa una consecuencia caótica en la simulación. Aunque los simuladores aparecen en numerosas obras teatrales, raramente introduce a un personaje tan impresionante como Susana. Este capítulo analiza *Saverio el cruel*, una obra que presenta el metateatro, y Susana, un personaje sumamente influyente.

La estructura de la obra sigue cronológicamente, y se divide en tres actos. Cada acto está dividido en ocho a diez escenas: los actos primero y tercero consisten en ocho escenas, el acto segundo tiene diez escenas. Desde la escena primera los personajes planean simular en el metateatro, y esta simulación es para engañar y convencer a Saverio que actúe de coronel. La preparación para la farsa ocupa los primeros dos actos; todos los actores simulan y convencen a Saverio la necesidad de hacer la farsa para curar a Susana. Y el acto final empieza la farsa, y su escena final expone la locura verdadera de Susana. En suma, se puede dividir la obra en cuatro secuencias siguientes:

1. La burla (todas escenas de acto primero): un grupo de jóvenes ricos planea la farsa para burlar a Saverio, y actúa frente a Saverio como si fueran los amigos que se preocupan de la supuesta demencia de Susana.

2. La ilusión (todas escenas de acto segundo): Saverio es engañado, y empieza a practicar las actitudes de un coronel simulado. Los jóvenes burgueses se sorprenden de la simulación extrema de Saverio.
3. La venganza (de la primera escena hasta escena 6 de acto tercero): El día que estrena la farsa, Saverio se da cuenta de la burla, pero sigue simulando ser coronel para engañar a jóvenes burgueses, y de repente confiesa que sabe de la burla. Los jóvenes burgueses se sorprenden.
4. La verdad (últimas dos escenas de acto tercero): Susana habla con Saverio. Susana insiste que no hay ninguna farsa, y mata realmente a Saverio. Al final todos se dan cuenta de la locura de Susana (todos estaban engañados).

Siguiendo las cuatro secuencias, analizaré cómo los escenarios y los personajes funcionan para demostrar el tema de la simulación, y qué problemas sociales o hechos históricos reflejan los simuladores. Cada secuencia de la obra presenta simuladores, y propone temas diferentes⁷.

II. La primera secuencia: La burla

La primera secuencia de la obra mayormente muestra a los jóvenes burgueses planeando la farsa para burlar a Saverio. Lo que esta parte muestra es la necesidad de los jóvenes y también presenta a Saverio que no se da cuenta de la burla. En esta secuencia la

⁷ Tomo la idea de dividir la obra en secuencias lógicas (en vez de seguir simplemente los actos) de *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa* de Renato Prada Oropeza. Aunque la obra está dividida en tres actos, la analizaré a través de cuatro secuencias que siguen la ley de causa y efecto; al analizar los personajes, es más apropiado seguir estas secuencias lógicas puesto que los personajes muestran cambios siguiendo esta ley de causa y efecto.

distinción entre la víctima y el opresor parece muy clara; las risas de los jóvenes burgueses y la perplejidad de Saverio indican que las dos clases sociales son muy distintas: los jóvenes, aprovechando su clase adinerada, controlan a Saverio.

A. Escenario

Los escenarios de este teatro también funcionan para mostrar o incrementar las imágenes peligrosas, siniestras y aún locas de la simulación. Al principio, el autor enfatiza la situación adinerada de los personajes jóvenes: “*Antecámara mixta de biblioteca y vestíbulo. A un costado escalera, enfrente puerta interior, al fondo ventanales*” (39). Cada objeto en este escenario refleja el lujo de la casa, y los cuatro jóvenes, Pedro, Julia, Susana y Juan, están planeando de la farsa. Según la acotación, sus edades “*oscilan entre 20 y 30 años*” (39). De modo que según su edad son personas bastante maduras; sin embargo, lo que están pensando es hacer una farsa y engañar a Saverio, un joven mantequero. Es decir, el escenario muestra el contraste entre la riqueza de la casa y el infantilismo de los personajes. Este infantilismo se relaciona con el tema de simulación; la riqueza de la familia no necesariamente significa la riqueza moral. La apariencia de la casa es un tipo de simulación para “parecer” limpio, moderno y lujoso. Pero los jóvenes que viven en esta casa hacen sumamente inmoral.

Para una observación semiótica, este escenario también manifiesta el materialismo de la jerarquía burguesa. La acotación indica la antecámara, biblioteca, vestíbulo y ventanales; estos objetos muestran la abundancia de los materiales. A pesar de eso, los jóvenes no están satisfechos de su vida, lo cual es confirmado por la significación semántica de las palabras de Susana; casi inmediatamente después de la acotación

anterior, Susana dice: “Este año no dirán en la estancia que se aburren. La fiesta tiene todas las proporciones de un espectáculo” (30). Estas palabras de Susana insinúan el aburrimiento de los jóvenes que tienen bienes materiales, la única diversión será algo que supere lo material; en este caso, simular ser otros engañando a Saverio. Es decir, a través de todos objetos del escenario, la simulación es presentada como un juego infantil de los jóvenes mimados, nada más que un juego para matar el tiempo.

B. Los personajes

1. Susana

Susana es una simuladora que actúa para engañar a Saverio, pero no es una simuladora mediocre; en principio, Susana se comporta como si fuera una directora y actriz lista, racional y sensata. Desde al principio Susana dirige al grupo de los jóvenes burgueses, Pedro, Julia y Juan, para burlar a Saverio, y desde la primera escena claramente Susana toma mando, e intenta organizar la farsa. Lo más impresionante de Susana en esta secuencia es su actuación como la reina Bragatiana, una reina perseguida a causa de una revolución organizada por un coronel faccioso (49). Su actuación parece perfecta, y Saverio nunca puede adivinar que Susana está actuando. Además, muchos diálogos de Susana son parlamentos; en algunas partes Susana recita unas diez líneas, y los parlamentos indican que Susana ha recibido un buen nivel de la educación; por ejemplo, el siguiente parlamento indica la evolución de Darwin y su influencia que posiblemente causó la revolución: “Esta revolución no es obra del pueblo, sino confabulación de mercaderes que pregonan que el hombre desciende del mono” (49). De modo que Susana demuestra una actuación increíble; es decir, el autor presenta a Susana

como una actriz inteligente que puede memorizar enorme cantidad de frases, y además puede presentar su conocimiento académico simultáneamente.

Después de la actuación, Susana pregunta a los jóvenes: “¿Qué tal estuve? ¿Aceptó?” Entonces Pedro reacciona: “¡genial! ¡Qué gran actriz resultás! (56). Esta reacción de Pedro provoca una impresión inteligente de Susana, y ningún espectador puede imaginar que su carácter innato es de una chica loca como ella va a mostrarse al final. De modo que Susana en la primera secuencia muestra una imagen de “una simuladora genial” que otros personajes nunca pueden demostrar. No obstante lo que hace es nada más que engañar a Saverio; es decir, Susana utiliza su educación y su actuación genial para hacer una cosa tan trivial como crear una farsa y burlar a otro. En suma, se puede concluir que Susana en esta secuencia demuestra la educación y la destreza, sin embargo no puede usar su habilidad para hacer una cosa más productiva y beneficiosa.

2. Julia

Julia es la hermana de Susana, por lo tanto una de los jóvenes ricos. Sin embargo, curiosamente el papel de Julia es completamente distinto del de Susana; su función es “un oponente a la burla”, es decir, un personaje que intenta detener la burla, y desde el principio muestra su vacilación⁸. Cuando está planeando la farsa con Susana y otros jóvenes, murmura las siguientes palabras: “Suerte que mamá no está. No le divierten mucho estas invenciones” (39-40), “¿Y ustedes no piensan cómo puede reaccionar el

⁸ Ma. Teresa Sanhueza explica la función de Susana de siguiente modo: “La función del oponente a la burla está representada por Julia, la hermana de Susana, quien se refiere a la tomadura de pelo como ‘broma canallesca’, ‘procedimiento detestable’, ‘farsa mal intencionada’ y ‘asunto indecoroso (34).

mantequero cuando se dé cuenta que lo han engañado?”, “Para divertirse no hay necesidad de llegar a esos extremos...” (40). Y varias otras frases que Julia reflejan su preocupación por engañar a Saverio. Al fin de la segunda escena, Juan se niega completamente a participar en la farsa: “Pues no te quejes; lo tendrás. Desde ahora me niego a intervenir en este asunto. Es francamente indecoroso” (41). De modo que Julia en la primera secuencia funciona como la única joven burguesa que piensa que esta burla es inmoral, y a través de Julia el autor indica que no todos los jóvenes ricos son moralmente corrompidos; hay una persona que aprecia la moralidad también. En ese sentido, Julia funciona como una esperanza entre los demás jóvenes. No obstante Julia no puede ejercer ningún poder; Juan y Pedro, los otros jóvenes burgueses, convencen a Julia que no es una cosa tan grave (40). De modo que Julia simboliza la debilidad de la moralidad entre los jóvenes ricos; la moral existe, pero es demasiado débil y por eso desaparece bajo la fuerza de la intensión maligna de los otros jóvenes ricos. Es decir, la impotencia de Julia indica la escasa importancia de la moralidad dentro de la sociedad burguesa en esta obra.

Se puede encontrar otra característica única de Julia: entre los jóvenes burgueses, es el único personaje que no simula a nadie; para mantener la moralidad, Julia decide no simular a nadie y no engañar a nadie. Es decir, esta obra también presenta la simulación como una conducta sin moralidad; en otras palabras, los que simulan son inmorales, y los que no simulan tienen moralidad. A través de Julia, la obra intensifica este aspecto negativo de la simulación.

3. Saverio

Saverio en esta primera secuencia todavía no simula, y muestra su verdadera identidad. Es nada más que un trabajador humilde que vende mantequilla; representa la ganadería argentina a comienzos de siglo XX que dependía de los ricos burgueses (Rock 50). Sin embargo, al analizar las palabras de Saverio, se puede encontrar algunos indicios que predice “la necesidad de la simulación”. En otras palabras, Saverio ya expresa su deseo de ser otra persona.

Por ejemplo, un aspecto curioso de Saverio es su constante obstinación en la mantequilla; desde la primera aparición, Saverio habla de mantequilla como si venderla fuese la única cosa que puede pensar: “La señorita Susana... Me habló de unas licitaciones de manteca”, “Señorita, nuestra manteca no admite competencia” (43), “el otro día cuando vine a traerle un kilo de manteca parecía lo más cuerda” (44). Es decir, Saverio siempre se preocupa de vender la manteca. También demuestra sus varios conocimientos en manteca: “Gravísimas enfermedades provienen de alimentarse con manteca adulterada” (53), “En el organismo de la señorita Susana faltan las vitaminas A y D características de la buena manteca”, “Mientras que un ciudadano argentino no llega a consumir dos kilos anuales de manteca, cada habitante de Nueva Zelandia engulle al año dieciséis kilos de manteca (54). ¿Qué significan todos esos parlamentos sobre la manteca? Primero de todo, se puede ver la realidad de los trabajadores pobres; para sobrevivir, tienen que anunciar y vender su producto constantemente y desesperadamente. Por eso al saber de la farsa que los jóvenes planean, Saverio les pregunta de “mi corretaje” (55) porque no quiere perder dinero mientras se dedica a la actuación. También es posible interpretarlo como una representación de la ganadería, la agricultura principal de Argentina (Langnas 37). Sin embargo su obstinación en vender la manteca no es nada

normal; Saverio habla de manteca como si fuese una persona insensata. Es decir, el autor insinúa la necesidad del cambio, en otras palabras, una necesidad de ser otra persona. La simulación es una manera de escapar de la realidad y pretender ser lo que no es, de modo que la primera secuencia de Saverio demuestra la necesidad de simular ser otro y escapar de su vida tan obsesionada en vender manteca.

En esta secuencia Saverio expresa el odio contra los militares: “Soy antimilitarista” (53), “los coroneles nunca me han sido simpáticos” (54). Estas frases señalan que Saverio simboliza uno de los ciudadanos débiles que se preocupaban de la opresión de los militares al principio de siglo XX, el período en el que había crecimiento de los radicales (Rock 49) y un golpe de estado en Argentina⁹. De modo que inicialmente Saverio no tiene ganas de actuar como Coronel; sin embargo este miedo contra los militares también es clave para entender la necesidad de la simulación. Este odio contra los militares significa que Saverio, en realidad, es oprimido, por lo tanto tiene el deseo de simular ser una persona más poderosa y cambiar su situación oprimida. Es decir, Saverio en la primera secuencia representa la clase bajo opresión ansiosa de obtener más fuerza y cambiar su posición. Por lo tanto cuando los jóvenes burgueses le ofrecen a Saverio una oportunidad de simular ser coronel, al principio Saverio vacila, sin embargo poco a poco muestra interés en esa simulación; es el comienzo del cambio que Saverio necesitaba, y también en este momento Saverio concibe la oportunidad de simular ser un hombre más poderoso y hacer lo que nunca un mantequero humilde puede hacer. Sanhueza explica esta “otra realidad” de Saverio en la siguiente manera: “Susana y sus amigos pueden convencer a Saverio de participar en la farsa, porque éste posee una personalidad que

⁹ El golpe de estado estalló en Argentina el 6 de septiembre de 1930 (Sanhueza 39).

connota una disposición inherente para soñar esa “otra” realidad puesto que su naturaleza no le permitía soñar grandes sueños” (37). El deseo de simular al coronel refleja este deseo de vivir en otra realidad donde se puede obtener el poder y vengarse de la opresión.

4. Los jóvenes burgueses

En la primera secuencia el autor presenta tres jóvenes burgueses que ayudan a Susana a hacer la farsa: Juan, Pedro y Luisa. El papel de los jóvenes burgueses es simular a los amigos preocupados por la demencia de Susana; como ya he mencionado en la sección del escenario, tienen materiales suficientes, pero lo que hacen es sumamente trivial: planear la farsa para engañar a Saverio. La “ociosidad” es el término que bien describe a los jóvenes en la primera secuencia, y manifiestan la caída espiritual de la clase adinerada.

No obstante, además de eso, la conversación entre los jóvenes burgueses y Saverio ejerce una función de comparar entre los jóvenes burgueses y Saverio, o sea entre las personas de clases sociales distintas. La conversación entre los jóvenes burgueses y Saverio claramente muestra la falta de comunicación entre los dos, y el autor la presenta en la manera siguiente: mientras que los jóvenes hablan de la demencia de Susana, Saverio trata de vender manteca. Este contraste entre los dos manifiesta la diferencia en el estilo de vida de ambos: uno se dedica a mentir, engañar y disfrutar mientras que el otro se dedica a explicar y vender un producto. La falta de comunicación significa la falta de intereses comunes entre los ricos y los pobres. De modo que en la primera secuencia presentar la conversación entre los jóvenes burgueses y Saverio funciona para demostrar la dificultad de la comunicación entre las clases distintas.

III. La segunda secuencia: La ilusión

Lo impresionante de esta segunda secuencia es la simulación de Saverio; está completamente ilusionado, o sea casi está poseído del coronel, y vívidamente presenta su deseo inconsciente de ser hombre más poderoso y controlar a otros. Saverio también menciona unos nombres históricos; presenta unos contextos históricos de la época del autor. Además introduce a Irving, un personaje curioso que simboliza la influencia de los Estados Unidos. De modo que la ilusión de Saverio y los contextos históricos son caracteres notables de la segunda secuencia.

A. El escenario

Al contrario de la primera secuencia, el escenario de la segunda secuencia es la casa de Saverio descrita como “modesto cuarto de pensión” (58). Este escenario de la pensión indica que Saverio ni siquiera tiene su propia casa, y no puede usar su cuarto libremente; por lo tanto en la escena cinco, la dueña de la pensión aparece y se queja de que se han mudado las sábanas y la colcha para ensayar la farsa (66). Esta falta de casa propia insinúa la escasez económica de Saverio, y asimismo expresa su diferencia económica con los jóvenes burgueses. Esta diferencia manifiesta que los personajes, Saverio y los jóvenes burgueses, simulan a otra persona, aunque la motivación de Saverio es muy diferente; en caso de Saverio, su motivo es beneficio comercial. Como esta vida de pensión indica, Saverio constantemente tiene que pensar en su estabilidad económica. Además, al aparecer por la primera vez, Saverio dice: “La señorita Susana... me habló de unas licitaciones de manteca” (43). Este es el motivo de venir a la casa burguesa:

puramente comercial. Para mantener clientes burgueses, siente obligación de simular al coronel. Por otro lado, para los jóvenes burgueses la simulación es nada más que una diversión para olvidar el aburrimiento de sus vidas.

Pero el aspecto más notable de este escenario es la disposición rara de los muebles. Al analizarlos, se puede afirmar que ellos visualmente demuestran “un aspecto cruel” de Saverio. Utilizando los muebles cotidianos como mesa, cama, silla y espejo, Saverio ha creado un mundo que muestra su ilusión de ser un tirano: “El conjunto de mesa y silla cubierto de sábana y una colcha escarlata. La espada del coronel clavada en la mesa. Saverio, de espaldas, frente al espejo” (58). Para la observación semiótica, el rojo fuerte de “una colcha escarlata” representa la sangre que se derrama, y se puede considerar que el aspecto cruel de Saverio aparece a través de este color. El objeto más peligroso y amenazante es “la espada clavada en la mesa”, y manifiesta la violencia de un tirano a quien Saverio va a simular. Todos estos objetos son útiles para hacer la farsa parecer más real, sin embargo no son meros objetos para hacer una actuación. Al observar las acciones de Saverio, es obvio que estos objetos funcionan para que Saverio realmente se sienta como un dictador, y este comportamiento de Saverio es grotesco y se ve aún loco; las palabras siguientes indican que está totalmente obsesionado de esta simulación:

Saverio: *(subiendo al trono por la cama, extiende el índice perentoriamente después de empuñar la espada)* ¡Fuera, perros, quitaos de mi vista!
(Mirando al costado.) General, que fusilen a esos atrevidos. *(Sonríe amablemente.)* Señor Ministro, creo conveniente trasladar esta divergencia a la Liga de las Naciones. *(Galante, poniéndose de pie.)*

Marquesa, los favores que usted solicita son servicios por los que le quedo obligado (58).

El autor destaca que Saverio practica simular al dictador y controlar a los otros, tratando de demostrar la fuerza que su humilde estado del vendedor de manteca nunca puede cumplir. Es decir, todos estos objetos del escenario son necesarios para olvidar su verdadera identidad y simular al hombre totalmente diferente, y a través de la simulación Saverio sale de la realidad y siente que es realmente un dictador cruel y violento.

En suma, a través de este escenario de la segunda secuencia, el autor demuestra varias imágenes negativas de la simulación: primero, “un modesto cuarto de la pensión” significa que la simulación es un trabajo que los ricos obligan a Saverio, un pobre que ni siquiera tiene casa propia. Por eso Saverio practica simular al coronel para satisfacer a los jóvenes burgueses y mantener su negocio. Segundo, la simulación es una manera de escapar de la realidad. Los muebles dispuestos para simular al coronel hacen a Saverio olvidar su verdadera identidad. En ese sentido, la simulación para Saverio es nada más que una manera para escapar de la realidad.

B. Los personajes

1. Saverio

En la siguiente cita Mirta Arlt describe el teatro de Roberto Arlt durante el período que *Saverio, el cruel* fue escrito:

El teatro de R. Arlt ubicado entre el 30 y el 40 preanuncia el absurdo aunque más como idea que como lenguaje. El lenguaje está infiltrado, contrabandeado, dentro de la coherencia lógica por medio de sueño. Y el sueño a su vez, está respaldado

por una fabulación simple que justifica el juego. Teatro dentro del teatro dentro del teatro. Soñadores con sueños que gestan y dramatizan sueños (32).

Saverio en esta secuencia bien demuestra este teatro absurdo de Roberto Arlt; totalmente está ilusionado, y se comporta como un soñador más que en cualquier otra secuencia.

Después de empezar a simular al coronel, su actitud se pone peligrosa y muestra anormalidad; Como ya he mencionado, utilizando el escenario muestra su ilusión de ser un dictador. Una característica notable de su ilusión es la influencia de los dictadores reales; las frases siguientes de Saverio indican su conocimiento sobre los dos dictadores más conocidos del mundo: “¡Oh, menestrala timorata! De escuchar tus consejos, Mussolini estaría todavía pavimentando las carreteras de Suiza, Hitler borroneando pastorelas en las cervecerías de Munich” (61). Estas frases de Saverio indican el hecho histórico de Nazismo que empezó a amenazar a América del Norte y Sur durante los años de treinta de siglo XX (Newton 1). El dramaturgo utiliza los dos dictadores de su época para expresar el deseo del mantequero; puesto que su trabajo es humilde, tiene deseo de obtener más poder. Por lo tanto muestra interés en los dictadores como Hitler y Mussolini, e insinúa su adoración subconsciente a figuras poderosas. De modo que soñar con estos dictadores refleja su deseo de obtener un estado más poderoso; Sanhueza explica este escape de la realidad de Saverio:

“La sociedad ha reducido a Saverio a esclavo de su trabajo, y éste por carencia de ideales se ha extraviado en los laberintos del subconsciente y de los sueños.

Saverio ha tratado de imponer leyes paralelas para escapar de su auténtica condición de existencia física; ha intentado volar siendo al final forzado a asumir su derrota (38-9)”.

Simular a dictador es una manifestación de su sueño subconsciente; no obstante simular a lo que no es nunca mejora su condición real; todo lo que recibe es una dura reprimenda de Simona¹⁰. Mirta Arlt clasifica esta iniciación de la simulación como “error”: “Su imaginación está orquestada por sí mismo, o lo que es igual a decir que está orquestada por un dramaturgo delirante. Saverio ha caído en el error -como categoría aristotélica- que lo lleva a perder noción de las fronteras entre cordura y absurdo” (32). De modo que Arlt presenta esta iniciación de la simulación como un error de un hombre ilusionado; en su pensión Saverio prepara unos objetos y empieza a visualizar su sueño que nunca puede realizar, pero la imagen de Saverio solamente se pone más ridícula y absurda.

En la segunda mitad de esta secuencia, los jóvenes burgueses visitan a ver a Saverio. Entonces la ilusión de Saverio se agrava y llega al nivel de la locura: un objeto que bien muestra esta locura es la guillotina que Saverio prepara para usar en la farsa; los jóvenes burgueses preguntan para qué ha preparado la guillotina, y entonces Saverio presenta su opinión sobre la manera de gobernar el país: “¡Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas!” (70). Y dice cosas horribles sucesivamente: “Doctor, usted es de esos ingenuos que aún creen en las ficciones democráticas parlamentarias” (70). “Podemos montar las guillotinas en camiones y prestar servicio a domicilio” (71). “El populacho admira a hombres crueles” (72). “Hay que demostrar una externa frialdad política. (*Grave.*) Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como naranjas en tiempo de cosecha” (72). Además, una acotación señala que su gesto también muestra la crueldad: “*Se pasea en silencio frente a la guillotina. La mira, la palmea como a una bestia*” (71). Saverio casi locamente se identifica con el coronel, y los jóvenes burgueses se ponen

¹⁰ Analizaré a Simona, una criada de pensión donde Saverio vive, en una de las siguientes secciones.

atónitos y salen de la escena. De modo que en esta secuencia el dramaturgo demuestra la simulación de Saverio como una locura que asusta a todos. Es decir, Saverio se siente como si fuera el coronel cruel, y muestra su deseo de controlar y dominar a los demás. Para los jóvenes burgueses, esta farsa es nada más que un juego para matar el tiempo, sin embargo Saverio empieza a sentir algo más; sabe que es una actuación, pero a través de esta farsa Saverio se da cuenta de que la ambición de dominar a otros estaba escondida en sí mismo. Al actuar a coronel, esta ambición se pone mas clara, y al fin se convierte en la acción de comprar la guillotina.

De modo que la simulación en esta secuencia provoca el aspecto violento que nunca había aparecido en su persona. Entonces, la diferencia entre la realidad y la simulación se hace vaga; Saverio se da cuenta de que realmente tiene deseo de abusar a otros, y sufre de la confusión entre la realidad y la simulación. Otra contradicción de Saverio es actuar como una persona a quien detesta. En su diálogo Saverio insinúa que los coroneles nunca han sido simpáticos para él (54); los coroneles han abusado a Saverio, pero en el fondo de su corazón siempre quiere convertirse en un abusador. La simulación satisface el deseo de ser abusador en vez de ser abusado. Es decir, el dramaturgo muestra la simulación como la fuerza que despierta el aspecto violento de la gente.

Esta obsesión en la guillotina indica que Saverio cree que vive en el mundo donde la violencia gobierna un país, y su creencia no es mera ilusión; sobre todo en Argentina, durante la época de Arlt, la fuerza de la violencia era notable. Sanhueza señala una conexión entre este teatro y el surgimiento del fascismo de Argentina durante los años de treinta:

El 6 de septiembre de 1930 se produce en Argentina un golpe de estado que derroca al gobierno constitucional de Hipólito Irigoyen, interrumpiendo de esta manera la vida institucional. Liquidado el radicalismo con 70 años de estabilidad constitucional, Argentina se embarga en un estado de crisis política permanente, inquietud social, auge del militarismo, inflación económica y de la alienación y angustia de la clase media baja. No es una simple casualidad que en 1936 Arlt elabore la caracterización negativa de un gobierno despótico (39).

No obstante, el surgimiento de un gobierno despótico existió mucho más antes, durante la primera mitad de siglo XIX apareció Juan Manuel Rosas, un precursor del moderno totalitarismo del tipo fascista y nazista (Langnas 183). De modo que podemos decir que esta obra abarca un período más largo de la historia argentina. Langnas menciona una matanza histórica de Rosas que se puede asociar con la guillotina de Saverio:

Rosas disponía de un partido oficial llamado “La Sociedad Restauradora de las Leyes” y una organización equivalente a la Gestapo y al G.P.U., denominada “Mazorca”, símbolo de la unidad nacional; los ciudadanos preferían llamarla “más horca”. La “Mazorca” practicaba el asesinato y las torturas contra todos los opositores reales o sospechosos; por eso, quien podía escaparse lo hacía (184).

Al ver esta manera horrorosa de gobernar al país, se puede afirmar que Saverio está simulando a un dictador que realmente había existido. Por lo tanto la frase de Saverio, “¡Cómo quieren gobernar sin cortar cabezas!”, no es una opinión totalmente absurda. La violencia había amenazado a los pueblos de Argentina, y también el mundo estaba controlado por la violencia; por ejemplo, la primera guerra mundial que ocurrió al principio del siglo XX también había demostrado la violencia que cambió toda la

perspectiva del universo. De modo que la guillotina simboliza la violencia que realmente había gobernado el país durante la época del autor.

Por añadidura, la farsa planeada por los jóvenes burgueses trata de la revolución que derroca a la reina de Bragatiana. Al observar la historia de Argentina, a comienzo de siglo XX, antes de la década en que estrenó esta obra, ya era una época inestable; por ejemplo, había estallado un golpe de Estado en 1905 protagonizado por los radicales (Rock 48). La simulación de Saverio no es algo indiferente de esta confusión política que había durado algunas décadas; la revolución era un intento de obtener el poder en el Estado. Por eso dentro del ensayo de la farsa Saverio está absorto en ejercer el poder. Su deseo escondido de ejercer el poder y controlar a otros refleja este hecho histórico. En suma, la simulación tan poseída de Saverio demuestra el deseo de obtener más fuerza que un mantequero nunca puede poseer. E igualmente representa el hecho histórico de que la violencia amenazaba a la gente y gobernaba al país desde mediados del siglo XIX hasta los años de treinta en el siglo XX de Argentina.

2. Los jóvenes burgueses

La segunda secuencia presenta más inmoralidad de los jóvenes burgueses; sus conductas y palabras son insensibles, y aparentemente disfrutaban de observar a Saverio engañado e ilusionado. La simulación para ellos es nada más que un juego, y ni siquiera piensan en el sentimiento de Saverio engañado por la farsa de ellos. La imagen negativa de los jóvenes se empeora durante la conversación con los jóvenes y Saverio; Pedro y Luisa, dos jóvenes burgueses, lleva a Ernestina, una muchacha de veinte años. El papel de Ernestina es elogiar a Saverio; al ver el uniforme que Saverio lleva, compara a éste

con un actor famoso y lo adula: “tiene cierto parecido con Barrymore el joven”. Cuando Saverio dice que no tiene novia, entonces Ernestina contesta como si pensara que Saverio es un hombre tan maduro que ya tiene algo más que novia: “probablemente es casado y con hijos...” (64). Igualmente, Luisa le lisonjea en la manera siguiente “Mire si Susana, después de curarse, se enamora de usted” (67). Ambas Ernestina y Luisa están simulando ser chicas que adoran a Saverio, y aparentemente, sólo para engañar, disfrutar, y aprovechar la soledad de Saverio que normalmente no recibe mucha atención de muchachas. Es decir, a través de la simulación de Ernestina y Luisa, esta parte del teatro manifiesta la insensibilidad de los jóvenes burgueses. En otras palabras, son moralmente inferiores.

Esta caída de la moralidad de los jóvenes también presenta un problema de educación; al observar a los jóvenes burgueses, ninguno de ellos parece analfabeto, y algunas frases claramente indican su nivel alto de educación; por ejemplo, Ernestina menciona un verso del poeta representativo del Modernismo: “Me recuerda ese verso de la marquesa Eulalia, que escribió Rubén Darío” (67). Además, los jóvenes tienen habilidad de inventar una farsa tan completa, y son capaces de actuar. No obstante los jóvenes utilizan su inteligencia y habilidad de actuar para engañar a un joven humilde, y además están disfrutándolo. Es decir, esta obra propone la necesidad de enseñar la moral; son capaces de hacer algo, pero usan esa capacidad sin moralidad. Supuestamente deben usar su educación en una manera productiva, sin embargo lo que hacen es una actividad trivial, y al final esta acción se termina con un asesinato, un asunto sumamente destructivo. Es decir, los jóvenes de la segunda secuencia insinúan que la educación sin moralidad no produce nada; al contrario, provoca una destrucción.

3. Irving

El personaje más curioso de la segunda secuencia puede ser Irving, un vendedor de armamentos. Aunque aparece solo en una escena de la secuencia, el impacto es bastante grande. Este personaje demuestra la amenaza de los vendedores de armamentos que ganan dinero a través de matar a la gente y destruir ciudades; es decir, Irving presenta el tema de las guerras en Latinoamérica. Primero de todo, su apariencia es simbólica: *“el rostro cubierto por una máscara de calavera. Viste a lo jugador de golf, pantalón de fuelles y gorra a cuadros. Lo sigue un caddie con el estuche de los palos a la espalda”* (61-62). La apariencia claramente enfatiza la riqueza: jugar al golf llevando a caddie implica que es un hombre adinerado, y “una máscara de calavera” se asocia con la muerte; de modo que aquí se puede encontrar una presentación opuesta de la simulación: es una “revelación” de la verdad. Su vestido parece un jugador de golf; sin embargo la calavera simboliza su trabajo siniestro que trae la muerte de la gente. De modo que esta apariencia muy bien refleja a los vendedores de armamentos que ganan dinero y disfrutan la vida por medio de la matanza en las guerras.

En el diálogo con Saverio, lo que Irving dice es aparentemente cruel, y expone más aún “la verdad” de vendedores de armamentos. Por ejemplo, las siguientes palabras de Irving directamente expresan el odio contra los pacifistas: “Hemos colgado muy alto de una cuerda muy corta a los pacifistas” (62). También habla como si tuviera ganas de ver conflictos violentos: “si su país tuviera la desgracia o suerte de tener un conflicto con su estado vecino, gustosamente nuestra fábrica le concedería a usted el diez por ciento de prima sobre los armamentos adquiridos” (63). Asimismo recomienda una horrible arma

química, y además insinúa su creencia terrorífica de que esas armas traen la paz: “Me permito recomendarle a su atención nuestro nuevo producto químico, el Gas Cruz Violeta. Su inventor acaba de recibir el premio Nobel de la Paz” (63).

Un aspecto notable de Irving es el nombre inglés; Irving es un apellido común en los Estados Unidos, y además, al hablar de sus colegas, introduce unos nombres ingleses: Johnson, Essel, Armstrong y Lloyd George. Estos nombres obviamente implican que Irving representa la intervención militar y comercial de los Estados Unidos durante las primeras décadas de siglo XX (Langnas 199). Por lo tanto se puede interpretar que esta acción y palabras de Irving simbolizan los Estados Unidos que venden armas cada vez que se provocan las guerras en Latinoamérica. El autor insinúa que la riqueza de los Estados Unidos viene de la venta de los armamentos; es decir, su riqueza viene del sacrificio de numerosos ciudadanos latinoamericanos que han muerto en luchas internas.

Podemos relacionar esta presentación de Irving con el tema de la simulación. Obviamente los vendedores de armas ni se visten como jugadores de golf ni llevan la máscara de calaveras. Tampoco dicen las palabras tan crueles como “Hemos colgado a los pacifistas”. Es más probable que “simulan” ser hombres decentes e inteligentes; pero de verdad, ellos causan matanzas de millones de personas. De modo que el disfraz extraño de Irving es una revelación de la verdad; través de la apariencia simbólica de Irving, el autor señala la simulación de los vendedores de armamentos. Son las gentes que ganan dinero y disfrutan la vida matando a personas, aunque su apariencia no lo refleja.

4. Simona

Simona es una criada que trabaja en una pensión en que Saverio vive; igual que Irving, Susana aparece solamente en una escena, sin embargo el diálogo entre Saverio y Simona manifiesta varios aspectos curiosos. Simona actúa como una persona con sentido común; por otro lado, Saverio se comporta como loco. De modo que esta pareja de Saverio y Simona es similar a dos polos de Don Quijote y Sancho Panza: uno tiene sentido común y otro no lo tiene. Otro aspecto similar a estos dos personajes es la ignorancia de Simona y los conocimientos de Saverio; parece que Saverio tiene muchos conocimientos aprendidos de libros; por ejemplo, le enseña a Simona algunas frases inglesas: “¿Sabes tú lo que significa ‘Give him a chance’? (*Simona guarda silencio.*) Lo ignoras, ¿no?” (60). No obstante su actitud muestra una locura como Don Quijote: clava la espada de coronal en la mesa y practica la actuación. Por otro lado, Simona no parece una muchacha educada, sin embargo sus palabras reflejan que ella tienen sentido común; por ejemplo, al ver la espada clavada en la mesa, inmediatamente le dice a Saverio que es una locura: “¡Y ha clavado la espada en la mesa! Si lo ve la señora, lo mata. ¿Usted está loco?” (59). Es decir, el papel de Simona es indicar claramente que la simulación de Saverio es una acción extraña y loca. Estos dos polos opuestos bien aclaran la diferencia entre una persona normal y anormal, e intensifican la imagen negativa de Saverio, un simulador ilusionado de ser un dictador¹¹.

IV. La tercera secuencia: La venganza

¹¹ La escena tres del acto tercero menciona *Don Quijote* para explicar la locura de fingir lo que no es. Obviamente Roberto Arlt era un lector de *Don Quijote*, y es posible que el autor estuviera consciente de estos dos polos de Don Quijote y Sancho Panza.

La farsa empieza en esta secuencia y todos empiezan a simular; justo antes de empezar la farsa, igual que en la primera secuencia, la conversación entre los jóvenes burgueses indica la cordura de Susana; es decir, Susana se comporta como si fuera una persona perfectamente sensata, por lo tanto los lectores-espectadores nunca pueden adivinar la locura final de Susana. Otro asunto importante es que Julia informa a Saverio de la burla; Saverio sigue actuando de coronel y a mediados de la farsa, de repente confiesa que sabe de la burla. Entonces los jóvenes burgueses no pueden esconder su sorpresa; es decir, se cumple un tipo de venganza: Saverio sigue simulando al coronel como si no supiera nada, y engaña a los jóvenes burgueses. De modo que esta secuencia destaca la cordura de Susana y la venganza de Saverio.

A. El escenario

El escenario enfatiza aún más el teatro dentro del teatro; la acotación lo describe: *“Salón de rojo profundo. Puertas laterales. Al fondo, sobre el estrado alfombrado, un trono. Pocas bujías encendidas. Ventanas abiertas. Fondo lunado sobre arboledas. Invitados que pasean y charlan, caracterizados con trajes del siglo XVIII”* (74). Se puede ver que los jóvenes burgueses han preparado numerosos objetos para hacer esta farsa. Como la casa elegante de la primera secuencia, este escenario también indica la riqueza de los jóvenes burgueses; solamente para engañar a Saverio, prepararon todos esos objetos e intentaron hacer el escenario perfecto. Al mismo tiempo otra vez se demuestra la ociosidad de los burgueses; sólo para engañar a Saverio, obtuvieron los objetos y además invitaron a amigos como espectadores.

Sin embargo Saverio utiliza este escenario no para simular al coronel, sino para vengarse de la trampa que los jóvenes burgueses han planeado. Saverio empieza a simular a un hombre engañado y actuar como coronel. Supuestamente todos los objetos deben ser usados para engañar a Saverio, pero al contrario ahora Saverio los usa para vengar el engaño. Cuando Saverio finalmente dice que Julia le informó de la burla, la acotación señala un choque tremendo de los jóvenes burgueses: “*Al escuchar estas palabras, todos retroceden como si recibieran bofetadas*” (81). Es decir, los burgueses han preparado el escenario para burlar a Saverio, pero al contrario Saverio lo utiliza para burlar a los burgueses. De modo que el escenario de la tercera secuencia intensifica la impresión negativa y aún estúpida de los jóvenes burgueses.

B. Los personajes

1. Saverio

Saverio muestra un cambio radical en esta secuencia; su imagen cómica de “un mantequero ilusionado” desaparece después de saber que los jóvenes burgueses han hecho la burla con él. Después de darse cuenta de la burla, está libre de la ilusión, y para vengarse actúa como si no se diera cuenta de nada y de repente confiesa que Julia le enteró de la burla. Los jóvenes burgueses se sorprenden y se sienten humillados, y por un momento Saverio es más el poderoso y controla a los jóvenes burgueses.

La acotación describe el cambio de Saverio: “*Los espectadores apartan instintivamente al paso de Saverio, que camina marcialmente. No saluda a nadie. Su continente impone respeto*” (79). Se puede ver la seriedad de Saverio, y muestra la impresión de un hombre totalmente consciente que sabe lo que está haciendo. Su

propósito es muy claro: está actuando no para curar la demencia de Susana, sino para vengar la burla. Ya no tiene ilusión de ser un dictador, por lo tanto esta simulación no es una manera de escapar de la realidad miserable; los jóvenes usaron la simulación para burlar a Saverio, de modo que éste también usa la simulación para burlar a los burgueses. Como se ha dicho antes, los jóvenes burgueses reciben el choque como una bofetada, y él se venga exitosamente. Por lo tanto en esta secuencia el autor demuestra la simulación de Saverio como una manera de venganza.

Pero de todos modos, el autor presenta la simulación de manera negativa: todos los personajes utilizan la simulación para ofender y lastimar a la gente, y Saverio no es una excepción. Además, en esta secuencia el engañado se convierte en un engañador. Los jóvenes burgueses simularon ser otros para engañar a Saverio, pero Saverio también utiliza la simulación para engañar y vengarse de los jóvenes burgueses. De modo que la consecuencia negativa de la simulación está doblando: simular para engañar, y el engañado simula para vengarse.

2. Susana

El comportamiento de Susana en esta secuencia es bastante curioso. En un momento previo a la revelación de su locura, sus palabras y comportamientos aparecen completamente normales y tranquilos, como calma que precede a la tempestad. Sin embargo la verdad es que Susana está simulando ser una persona sensata, y nadie puede darse cuenta de eso hasta que Susana mata a Saverio al final. La manera de simular a una persona sensata es muy hábil; por ejemplo, hay una escena donde los jóvenes burgueses mencionan de los duques en *Don Quijote* que hacen una farsa para engañar a Sancho

Panza, y dicen que son locos como los duques. Entonces Susana cuenta de ella misma lo siguiente: “Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos” (77). Esta habla de Susana hace a todos creer que Susana es una chica completamente sensata porque ningún loco se describe a sí mismo como un loco. Es decir, Susana en esta secuencia demuestra una simulación escondida que nadie puede percibir. El autor demuestra otro aspecto perjudicial de la simulación: a veces nadie puede percibir la simulación, por lo tanto puede acercarse y dañar a la gente sin ser encontrado por nadie como si fuera una fiera que se acerca a hurtadillas y de repente ataca a su presa.

Además, Susana no solo esconde su crueldad sino presenta la impresión de una chica genial. El comienzo de la secuencia enfatiza que Susana es la autora genial de esta farsa; por ejemplo, Juan pide la atención de la concurrencia y presenta a Susana: “Tengo el gusto de presentarles a la inventora de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires (...) cuya autora es la pulcra jovencita que con ojos apasionados contemplamos todos” (75). De este modo Juan destaca que Susana ha inventado la farsa extraordinaria.

También, hay una escena que demuestra la genialidad de Susana. Las siguientes palabras de Susana mencionan el desenlace de la farsa: “No conviene que un autor hable de su obra antes de que el desenlace horripile a la concurrencia. Lo único que les digo es que el final les divertirá bárbaramente” (76). Lo que Susana dice es irónico; como se puede ver en la escena final, seguramente el final horripila y es bárbaro, que se realiza de manera que los espectadores (ambos, los espectadores dentro del teatro y los espectadores reales, o sea los que están viendo esta obra) no esperaban imaginar. Ha escogido las

palabras genialmente: utiliza unas expresiones ambiguas como “el desenlace horripile” y “el final divertirá bárbaramente.” Por eso los espectadores malentienden, pero al mismo tiempo lo que dice no es una mentira. Es decir, Susana en esta secuencia magistralmente simula a una chica con cordura; muestra su genialidad, y completamente esconde su crueldad que va a exponer en la secuencia final.

3. Los jóvenes burgueses

Esta secuencia aún aumenta la impresión negativa de los jóvenes burgueses. Primero, los jóvenes han invitado a muchos espectadores, y Juan, uno de los jóvenes burgueses, introduce la farsa como “La más descomunal tomadura de pelo” (75), y orgullosamente la explica aunque lo que va a mostrar es nada más que una burla. La falta de la moralidad es obvia; los jóvenes invitan a la gente e intentan exponer a Saverio a la risa pública. Además, el autor enfatiza la ignorancia de los jóvenes; de ningún modo los jóvenes están conscientes de la locura de Susana, por lo tanto elogia a Susana por crear la farsa magistral. Juan aun le confiesa su amor a Susana (78), y destaca aún más su ignorancia sobre la locura de ella. Dentro de la farsa, los jóvenes simulan a los amigos que tratan de curar la demencia de Susana, pero esta simulación es nada más que un juego de unos ignorantes jóvenes que no se dan cuenta de la gravedad de lo que hacen. De modo que los jóvenes intensifican la necesidad de hacer una simulación otra vez.

Los jóvenes se sorprenden al saber que Saverio está consciente de la burla, y esta sorpresa también muestra su estupidez; creían que estaban engañando, pero de verdad, estaban siendo engañados. Además, puesto que han invitado a los espectadores, la vergüenza es aún más grande; frente a mucha gente, los jóvenes exponen su fracaso, y

desde este momento los jóvenes burgueses se convierten en unos perdedores. Los jóvenes simulan disfrutar, pero después de todo, la consecuencia de su simulación está muy lejos de disfrute; los jóvenes sufren una humillación tremenda. En suma, a través de la presentación de los jóvenes en esta tercera secuencia, el autor demuestra la humillación enorme, otra consecuencia desastrosa de la simulación.

V. La cuarta secuencia: La verdad

A. El escenario

En la secuencia final de la obra el escenario mantiene lo mismo de la tercera secuencia: *“Salón de rojo profundo. Puertas laterales. Al fondo, sobre el estrado alfombrado, un trono. Pocas bujías encendidas. Ventanas abiertas. Fondo lunado sobre arboledas. Invitados que pasean y charlan, caracterizados con trajes del siglo XVIII”* (74). No obstante cada objeto de este escenario empieza a indicar algo más significativo al ver el final sorprendente en la escena final. El objeto más distinguido del escenario es *“el estrado alfombrado, un trono”*. Este estrado es preparado para que Saverio pueda simular al coronel tirano, pero también refleja el deseo escondido de Saverio. Al subir al estrado, Saverio puede sentir que su estado social es más alto que el real. Para simular a otra persona, necesita algunas situaciones apropiadas. Al estar en un lugar más alto, uno puede sentir que es superior. De modo que el estrado es necesario para hacer a Saverio sentir su superioridad. En la escena final, Saverio es asesinado y cae del estrado. La acotación del comienzo dice: *“Suenan dos disparos. Los invitados aparecen jadeantes en la puerta del salón. Saverio ha caído frente al estrado (87)”*. El autor destaca esta caída

frente al estrado; eso indica que la simulación termina con la muerte de Saverio, y obviamente ya no tiene ninguna fuerza para controlar a los otros.

“*Sala de rojo profundo*” recuerda a los lectores-espectadores el color de sangre; especialmente durante la escena final del asesinato, este color incrementa el horror de la violencia. La simulación de Susana llega al punto extremo y dispara a Saverio; la acotación no dice nada de la sangre que supuestamente derrama de Saverio; sin embargo este rojo profundo de la sala sustituye la sangre, y en este momento del asesinato el escenario parece una sala llena de sangre.

“*Pocas bujías encendidas*” crean una atmósfera oscura y siniestra; esta falta de luz se relaciona con la apariencia de Susana que es descrita al principio de la escena tres: “*Está caracterizada a lo protagonista de tragedia antigua, el cabello suelto, túnica de pieles y sandalias. El rostro demacrado, las ojeras profundas. Su aspecto es siniestro*” (75). La falta de la luz intensifica el aspecto siniestro de Susana aún más. Por lo tanto esta oscuridad refleja el papel de Susana, pues en la escena final esta falta de luz tiene la función de mostrar “la verdadera naturaleza” de Susana. Debido a esta oscuridad, al matar a Saverio, la apariencia de Susana es aún más siniestra y horrorosa que su maquillaje. Este escenario oscuro incrementa este terror del asesinato, y presenta el asesinato de Susana como una acción extremadamente horrible. En otras palabras, la oscuridad intensifica la imagen siniestra de la simulación de Susana.

Se puede interpretar semióticamente esta oscuridad como una dificultad de ver la verdad: cuando todos están simulando, no se puede ver la verdad. Esta obra demuestra numerosos simuladores, y hasta el fin los simuladores no han notado la locura de Susana. La dificultad de encontrar la verdad es uno de los temas de esta obra, y todos los

simuladores de esta obra son tan ciegos, y no pueden ver la verdad como si fuera la gente que no puede encontrar algo en un cuarto oscuro. El único personaje que sabe la verdad puede ser Susana, sin embargo no es claro que Susana sepa que ella es loca. De modo que ningún personaje de esta obra sabe la verdad, y esta oscuridad del escenario refleja la ceguera de los simuladores. En suma, la oscuridad en el escenario expone otra perspectiva negativa de la simulación: una consecuencia peligrosa de la impotencia de no encontrar la verdad. Puesto que todos están simulando, nadie sabe que hasta qué punto cada uno está simulando o no está simulando. En consecuencia, nadie puede darse cuenta de que Susana es realmente loca.

B. Los personajes

1. Saverio

En la secuencia final de Saverio muestra una imagen muy diferente de los últimas tres secuencias. Primero de todo, ya no está simulando a nadie, y no demuestra ni ápice de la actitud de un dictador que ha mostrado en la segunda secuencia. Ha reconocido que simular ser un dictador era una estupidez, y sus palabras claramente indican el arrepentimiento: “Yo que soñé ser semejante a un Hitler, a un Mussolini, comprendo que todas estas escenas solo pueden engañar a un imbécil...” (84). Y ahora está muy consciente de quién es él: un mantequero. Su perspectiva totalmente distinta de sí mismo aparece durante la conversación con Susana; cuando Susana le pregunta de la felicidad, insiste en que su vida de mantequero era feliz (82-3). Además, refiere un consejo de Simona y admite que ella tenía mucha razón: “Señor Saverio, no abandone el corretaje de manteca. Señor Saverio, mire que la gente de este país come cada día más manteca” (84).

Todas estas frases de Saverio refleja su arrepentimiento de simular ser otro y escapar de su realidad. Sus palabras suenan mucho más racionales y su actitud parece más seria; ya no presenta los aspectos infantiles e ilusionados que ha mostrado en las últimas secuencias. Las palabras de Saverio insisten en la importancia de volver en sí mismo y ver la realidad, e insinúa que la simulación es una acción vergonzosa de la que se arrepiente.

No obstante, por otra parte la actitud de Saverio demuestra la dificultad de aceptar la realidad; además de reconocer su verdadera identidad, Saverio en esta secuencia señala numerosas “verdades” que esta obra manifiesta. Por ejemplo, señala la vida ociosa de los jóvenes ricos: “(...) usted saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos” (85). Al final Saverio revela la locura de Susana: “Esta mujer está loca de verdad” (87). De modo que Saverio al final está muy consciente de “la realidad”. Sin embargo reconocer la realidad no trae la tranquilidad; María del Carmen Sillato de Gómez comenta de este hecho de Saverio de la siguiente manera: “Este contacto con la realidad le permitirá, más tarde, reconocer su posición de víctima de la locura de los otros, y su regreso a la realidad provocará en él un desequilibrio emocional casi irreversible: la realidad del “ser” es más difícil de aceptar que la realidad del “parecer” (104). Como esta cita indica, aceptar la realidad no es fácil; Saverio ya no muestra ningún aspecto cruel, sin embargo las palabras de Saverio expresan su enojo contra la burla de los jóvenes ricos, se perturba, y su tono de habla torna violento. Como la cita indica, “un desequilibrio emocional” vívidamente aparece. Cuando Susana empieza a hablarle, grita y expresa con emoción su arrepentimiento de simular lo que no es. Después de aceptar esta dura

realidad, las palabras de Saverio suenan más racionales, y ya no parece ilusionado para nada; sin embargo al mismo tiempo muestra mucho sufrimiento. Además, cuando Susana dispara, Saverio tiene que confrontar otra realidad dura: morir asesinado, realidad que Saverio nunca imaginó. Es decir, en esta secuencia el dramaturgo presenta a Saverio como una persona que vuelve en sí y no simula a nadie, pero lo que manifiesta es el sufrimiento que provoca cuando acepta la realidad. Y de vez en cuando la realidad es muy difícil de aceptar.

2. Los jóvenes burgueses

Después de analizar todas cuatro secuencias de la obra, se puede afirmar que los jóvenes burgueses presentan la impresión más negativa que cualquier otro personaje: son inmorales, ignorantes, infantiles y, al final, miserables. Por lo tanto cuando al fin los jóvenes se dan cuenta de que Susana los ha engañado a todos, la sorpresa es enorme; creían que han engañado a Saverio, pero de verdad los jóvenes han sido engañados. Y eso les parece a los lectores-espectadores un castigo por haber engañado a Saverio. Esta imagen patética de los jóvenes burgueses provoca otra impresión negativa de la simulación: lo que los jóvenes planeaban era nada más que un juego para matar tiempo, pero la consecuencia de la simulación es la pérdida de una vida (la muerte de Saverio) además de que los jóvenes sufren el engaño de Susana.

Sin embargo, las palabras de los jóvenes también muestran una esperanza. Al final los jóvenes por lo menos reconocen la locura de Susana; también se dan cuenta de su ignorancia y expresan su arrepentimiento: Pedro murmura “Saverio... perdón... no sabíamos”, y Juan explica lo que pasó: “Nos ha engañado a todos, Saverio” (88). Al final,

la imagen de los jóvenes burgueses mejora hasta cierto punto; las frases de los dos indican que los jóvenes han reconocido la gravedad de lo que hicieron con Saverio, y saben que han cruzado la línea que no debía cruzar. En ese sentido, la imagen de los jóvenes burgueses no es fatal; ellos se arrepienten de la simulación que hicieron, y reconocen sus consecuencias.

3. Susana

En la secuencia final se aclara que Susana es el personaje más imprevisible e impresionante; como ya se ha mencionado, es un personaje que revela su locura al final, y hasta entonces se comporta como si fuera una persona lista y racional. Es difícil decir si su comportamiento fue una simulación o no; de hecho, no es claro hasta dónde fue actuación de Susana: ficción o realidad. Al principio, Susana parece que está simplemente actuando como todos otros jóvenes burguesas; pero al final de repente se convierte en una joven loca. Saverio dice que Susana es realmente loca, pero no se sabe desde cuando. Esta ambigüedad de Susana indica la imposibilidad de juzgar a los simuladores; es decir, nadie puede distinguir al simulador y no simulador perfectamente. De modo que el autor presenta esta ambigüedad de la simulación: no se sabe quién está simulando, y hasta qué punto está simulando.

Como se ha mencionado, decir hasta qué punto Susana ha simulado es difícil por lo que resalta la ambigüedad; sin embargo, según las palabras finales de Juan, Susana “Nos ha engañado a todos” (88). Si asumimos que lo que Juan dice es la verdad, Susana ha simulado ser una persona sensata para controlar a todos en la mayor parte de la obra. Se puede comparar esta simulación de Susana con la de los dictadores de Latinoamérica

que dirigen y controlan los pueblos¹². Además, la violencia final de Susana recuerda a los espectadores a los dictadores latinoamericanos que mataron a sus opositores sin compasión. Al analizar cuidadosamente, se puede encontrar algunas características comunes entre los dictadores y Susana. Por ejemplo, Susana controla a todos; planea la farsa, y todos los otros jóvenes burguesas siguen lo que Susana dice. Estos comportamientos indican que Susana tiene poder y ha dirigido a los otros, y es similar a la habilidad que los dictadores poseen. Además, al principio Susana promete que todos van a disfrutar la farsa (39), sin embargo termina con un asesinato sangriento; es decir, ha engañado a todos. Los dictadores también frecuentemente prometen un paraíso para cumplir lo que quieren; pero después de todo provocan una catástrofe al final como lo que sucedió con Susana. Por ejemplo Juan Manuel Rosas, un dictador que gobernó a la Argentina durante dos décadas en el siglo XIX, prometió restaurar la ley y el orden, pero después de obtener el poder ejecutó torturas y matanzas contra los opositores (Langnas 183-4). Por lo tanto, se puede decir que Susana simboliza a los dictadores que dirigen y engañan y al final provocan un desastre.

Al presentar a Susana, el autor muestra un caso extremo de simulación: al parecer, una joven aguda y prudente, pero de verdad, loca y cruel; es decir, este personaje simboliza a una persona que muestra dos aspectos contrarios como la luz y la oscuridad. Los aspectos contrarios también se puede asociar con los dictadores en la historia de Latinoamérica; por ejemplo, varios dictadores han experimentado la caída y subida radicalmente. Como ya se ha dicho, Juan Manuel de Rosas al principio apareció como un salvador, no obstante luego se convirtió en un dictador horrible, y al final fue derrocado

¹² He confirmado los datos sobre los dictadores latinoamericanos en *Historia de la civilización Latinoamericana* de I. L. Langnas y Gaetano Massa.

por sus propios compatriotas (Langnas 183-184). De modo que los dos aspectos contrarios de Susana simbolizan esta luz y oscuridad de los dictadores latinoamericanos.

Al investigar la historia latinoamericana, se puede encontrar varios ejemplos de dos polos opuestos como la sagacidad y la locura de Susana; por ejemplo, Langnas y Massa mencionan sobre dos polos de la jerarquía y anarquía en su libro *Historia de Civilización Latinoamericana*:

La historia de América Latina hasta hace poco tiempo, puede ser observada como una alternación de gobiernos fuertes durante un largo período interrumpido por breves etapas de libertad sin limitaciones -en otras palabras, una alternación de “jerarquía y anarquía”- ; y el pueblo siempre retornando al gobierno fuerte con un anhelo de alivio (184).

Estos autores agregan varias otras condiciones políticas que también constituyen los dos polos; como ya se ha mencionado, la diferencia entre los ricos y pobres es uno de ellas (185). Al hablar del tema de la democracia, anotan: “La distinción entre ‘primitivo’ y ‘civilizado’ es vital para entender la democracia política” (187). De modo que los dos polos de Susana pueden reflejar varios aspectos de la política latinoamericana.

4. Julia

Aunque no habla, Julia en esta secuencia final muestra una imagen impresionante; ella es la única joven burgués que trata de detener la farsa. Sin embargo la situación era mucho peor de lo que Julia había imaginado; Susana era loca verdadera, y obviamente Julia no lo sabía. De modo que no puede adivinar el asesinato, y al ver a Susana que ha matado a Saverio, se hunde en la desesperación: “*Julia avanza hasta el centro de la sala,*

pero cae desmayada antes de llegar a Susana” (87). Por la primera vez Julia se da cuenta de que Susana estaba simulando ser una persona sensata, y esta desesperación de Julia implica el arrepentimiento de que no ha podido advertir la simulación de Susana.

Julia es uno de pocos personajes en esta obra que no ha simulado ser nadie, y además informa a Saverio de la farsa; por lo tanto ella representa el cariño y la honestidad. Julia funciona como un antídoto que elimina la ilusión de Saverio; Gómez en su artículo menciona el impacto que Julia ha provocado: “Julia será el elemento introducido en la obra para destruir esa máscara, tan finamente elaborada por Saverio” (108). En otras palabras, ella es un tipo de “esperanza” entre los jóvenes ricos porque todos ellos son moralmente perversos. Sin embargo confronta el caos del asesinato y se termina en la desesperación. De modo que la honestidad de Julia no era suficiente para evitar el final tan caótico y sangriento. ¿Qué significa esta incapacidad de Julia? Mirta Arlt analiza la muerte de Saverio, y presenta una explicación curiosa:

Sólo Julia podrá provocar su “reconocimiento” pero no contrarrestará la *catástrofe*. Saverio es una víctima absurda. Julia, además, es un elemento perturbador. De no ser por su sentido común regido por normas realistas-naturalistas, las tensiones en ese pequeño cosmos hecho de tontería, locura y delirio quizás habrían mantenido el equilibrio (33).

Es decir, Saverio estaba en un mundo de tontería donde los jóvenes burgueses inventan una farsa costosa sólo para hacer una burla. Dentro del mundo tan ridículo, “Saverio insensato” podría vivir mejor que “Saverio sensato”. Saverio se convierte en un hombre sensato cuando Julia le informa de la burla, sin embargo desafortunadamente Julia funciona como “una perturbadora” que rompe ese equilibrio.

También se puede interpretar el fracaso de Julia de la siguiente manera: en el mundo donde la locura domina, la honestidad, el cariño y la moralidad no ejercen ninguna fuerza. En la escena final la obra revela que Susana simboliza la locura verdadera, pero desde el principio de la obra, Susana dirige a los jóvenes, y trabaja como un líder. Mientras que la locura domina a todos, la moralidad pierde la fuerza y nunca puede detener la maldad. La dominación de la locura ha ocurrido durante la dictadura de Rosas en Argentina a mediados del siglo XIX; como ya se ha mencionado, durante esa época Rosas practicaba el asesinato y las torturas contra todos sus opositores, y nadie podía resistirse la crueldad del dictador (Langnas 183-4). La impotencia de Julia simboliza la impotencia de la moralidad durante una época caótica. La violencia domina el mundo, y nadie puede detenerlo.

VI. Los temas

A. El clasismo

El tema más obvio de la obra es el clasismo; la riqueza de los jóvenes burgueses es evidente al ver la abundancia de los materiales en la casa, y algunas frases de los jóvenes indican su estado adinerado; por ejemplo, cuando la dueña de la pensión se enoja de la desorganización del cuarto de Saverio, Pedro, uno de los jóvenes burgueses dice en seguida: “Si se produce algún desperfecto, pagaré yo” (67). Es decir, el autor presenta a Pedro como un joven que puede pagar dinero sin límite.

Estos jóvenes de clase adinerada planean la farsa para engañar a un vendedor de manteca. Esta diferencia de las clases entre los personajes indica la dominación de la clase adinerada contra la gente de clase pobre que caracteriza la historia de Latinoamérica

al principio de siglo XX (Langnas 185); no obstante lo que esta obra destaca es la diferencia de imaginación y pensamiento entre Saverio y los jóvenes burgueses. Sobre todo, Saverio habla cosas muy diferentes; al discutir la enfermedad mental de Susana que los jóvenes han inventado, empieza a hablar de los factores de nutriciones de la manteca: “En el organismo de la señorita Susana faltan las vitaminas A y D” (54), e insiste en que ella necesita comer más manteca. Además, una vez que comienza a hablar de la manteca, no puede dejar de hablar. Esto significa que constantemente piensa en su trabajo y en ganar dinero; es un hábito de los pobres que no pueden sobrevivir sin pensar de eso. Al contrario, las conversaciones de los jóvenes burgueses no tienen nada que ver con ganar dinero; de hecho, nunca hablan de cosas serias, y todo lo que les importa es “disfrutar”. Esta diferencia en el modo de pensar refleja diferencias tremendas en la vida de los pobres y los ricos.

Otra diferencia notable es el motivo de simulación; los pobres tienen un motivo de simulación muy diferente de los ricos. En el caso de Saverio, el primer motivo es mantener clientes; puesto que no quiere perder los clientes de las familias burgueses, Saverio acepta el papel de simular al coronel. Y una vez que empieza a simular, emerge otro motivo: sentirse como si fuera un dictador. Saverio muestra el deseo que escondía por largos años a causa de la pobreza y de su clase humilde. Para Saverio la simulación es una oportunidad para despertar el deseo que siempre tenía: ser dictador y controlar a otros; mientras que el motivo de los jóvenes burgueses es simplemente disfrutar porque están aburridos. A través del análisis de este motivo de la simulación, se puede confirmar qué implica el tema del clasismo: la diferencia de la clase provoca la diferencia de la

concepción del valor; es decir, quieren cosas distintas, piensan en una manera diferente, y el motivo de la simulación es también variado.

B. La ilusión

Esta obra presenta a los personajes que están ilusionados con lo que no existe o no tienen. Al analizar a cada personaje de la obra, se puede confirmar que cada uno de ellos está obsesionado con alguna ilusión. Esta ruptura de la realidad es tratada como otro peligro de la simulación; es decir, la gente no puede ver la realidad cuando está simulando. Todos los componentes de la farsa, los disfraces y escenarios, también hacen a los personajes sentir como si estuvieran en otro mundo, y se alejan de la realidad. La ilusión de Saverio es más notable que la de otros personajes en las escenas de preparar el papel del coronel; vívidamente muestra la ilusión que él tiene en su mente. A través de su simulación, Saverio se siente como si fuera un verdadero dictador.

Susana es otro personaje que claramente está obsesionada con una ilusión aunque esto no se sabe hasta la escena final. En mayor parte de la obra Susana se comporta como si fuera una persona lista y racional, pero al fin revela que desde el principio era la loca que engaña a todos y al fin mata a Saverio. Susana realmente está obsesionado con la ilusión de ser una princesa que está escapando del coronel, lo que se aclara en la frase final de Susana: “Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaste de vendedor de manteca” (87). Como Saverio, Susana ha escapado de la realidad y se siente como si fuera una persona totalmente diferente.

La ilusión de los jóvenes burgueses no es tan obvia como la de Saverio y Susana, pero al observar a ellos cuidadosamente, podemos ver que esos jóvenes también viven

una ilusión. Los jóvenes están buscando una diversión que puede satisfacer su vida aburrida; por lo tanto empiezan a planear esta farsa para engañar a Saverio y divertirse. Es decir, los jóvenes están planeando “disfrutar” la farsa, pero de verdad esta diversión es nada más que una ilusión; al fin, los jóvenes se dan cuenta de que estaban engañados por Susana. En otras palabras, los jóvenes estaban viendo la ilusión de Susana; de hecho, era una loca verdadera.

C. El aburrimiento y la necesidad de diversión

Esta obra demuestra -ya fue señalado- la simulación como juego de un grupo de adultos perversos que se aburren en la vida; en la primera secuencia de la obra una acotación indica la edad de los jóvenes burgueses; según ésta, tienen entre veinte y treinta años. Es decir, son jóvenes pero no son niños, de modo que las acciones de los jóvenes son bastante infantiles: planean una farsa sólo para engañar a un pobre mantequero y disfrutar. Todos tienen la edad de obtener trabajo e independizarse, no obstante ninguno de ellos parece maduro; esta ociosidad de los jóvenes burgueses indica una posible consecuencia de pertenecer a una familia de clase adinerada. Puesto que poseen suficiente dinero y aunque son bastante adultos, no se obligan a trabajar como Saverio. Pueden conseguir todo lo que quieren conseguir sin esfuerzo, y esta facilidad de la vida provoca el aburrimiento porque la vida es demasiado vacía. Por lo tanto para obtener alguna diversión, inventan la farsa y simulan lo que no son.

De modo que la simulación de esta obra muestra un aspecto peculiar: la falta de beneficio. Los simuladores de algunas otras obras intentan obtener algún beneficio; por ejemplo, César en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli simula ser el general revolucionario

para obtener fama y poder en México. De modo que los simuladores muestran su simulación con un fin: controlar a otros y obtener algún beneficio. Sin embargo, la simulación de los jóvenes es nada más que una farsa para divertirse temporalmente, y ni siquiera tienen intención de obtener un éxito comercial. Esta falta del beneficio también evidencia que la farsa es nada más que un juego infantil de la clase adinerada para matar el aburrimiento.

También se puede interpretar la locura de Susana como una consecuencia extrema del aburrimiento. Puesto que no hay nada que estimula su vida, Susana necesitaba algo extraordinario, como un asesinato. Esta locura de Susana y la ociosidad de los jóvenes burgueses sugieren otra naturaleza de lo humano: cuando la gente está aburrída, necesita diversión. De modo que esta obra manifiesta otra naturaleza de lo humano: nunca quiere la tranquilidad; de alguna manera, la gente trata de provocar y buscar estímulos. En caso de Susana, simular ser reina y asesinar a Saverio es una manera de obtener un estímulo.

Mirta Arlt clasifica *Saverio, el cruel* como “la farsa trágica”, y la explica en la siguiente manera: “En ella la capacidad de raciocinio del hombre solo sirven para idear maneras de dis-traer su soledad, de dis-traer la nada, de dis-traer el miedo y de dis-traerse a sí mismo. Y finalmente por la vía de la distracción el hombre se ve grotesco aunque en realidad la lucidez sobre su ser grotesco lo vuelva trágico” (32). Esta explicación casi exactamente refleja lo que pasa en esta obra: los jóvenes burgueses inventan la farsa para “distracer” su aburrimiento, sin embargo la farsa empieza a mostrar un aspecto “grotesco” (especialmente la simulación de Saverio), que se termina con el asesinato, un evento sumamente “trágico”. De modo que los personajes de la obra han creado una farsa trágica, y el aburrimiento es la causa de crear la farsa trágica.

D. La simulación como una representación del problema cotidiano

Otra característica curiosa de esta obra es la presentación de los personajes ordinarios; al observar a cada personaje, se puede notar que ninguno de ellos es una figura extraordinaria: los jóvenes burgueses, el mantequero y la criada. Ninguno de ellos es una persona tan poderosa e influyente como políticos, obispos o generales militares. Todos los personajes son mediocres sin mucho poder que no tiene nada que ver con los problemas grandes tales como una revolución o un golpe de estado. La simulación se provoca a causa de un problema más cotidiano: el aburrimiento de los jóvenes. Como ya he mencionado, es mera diversión de los jóvenes burgueses para quitar el aburrimiento de sus vidas tranquilas. No tienen un propósito significativo como César de *El gesticulador* que finge ser un general revolucionario para salvar a su nación. Es decir, el autor trata de los problemas más cotidianos de personas ordinarias. Sanhuesa explica esta presentación del problema cotidiano en la siguiente manera:

El teatro, que en el nacimiento de la tragedia griega dio paso de lo general, de lo mitológico a lo individual y personal, al hombre con un nombre y unas circunstancias propias, ha dado en el siglo XX, debido a una revolución social y al descubrimiento del psicoanálisis, otro gran salto que consiste fundamentalmente en situar en un primer plano al hombre corriente cuya tragedia no se perfila por grandes hechos, sino por un vivir cotidiano lleno de pequeños problemas y vicisitudes (37).

Es decir, *Saverio, el cruel* no presenta ningún hecho grande, y lo que presenta es un problema más cotidiano y personal: el aburrimiento de los jóvenes. De modo que esta

obra demuestra la otra posibilidad de lo que la simulación representa: un reflejo de los problemas pequeños y cotidianos de personajes ociosos. Por lo tanto más lectores-espectadores pueden asociar la simulación de esta obra con su propia vida porque el “aburrimiento” es un tema universal, es decir, un problema que todos confrontan. Por otro lado, la mayoría de la gente no se preocupa de un evento grande como una revolución o un golpe de estado. En suma, lo particular de esta obra es el uso de los personajes más comunes para que los lectores-espectadores no se sienten mucha distancia; también esta obra demuestra que la simulación no surge exclusivamente en una situación extraordinaria; puede surgir en pequeños problemas de la vida cotidiana.

E. La simulación colectiva

Otro aspecto peculiar de esta obra es esta simulación colectiva; casi todos los personajes participan en la farsa, todos los personajes simulan lo que no son, como si la simulación fuera uno de los aspectos que todos naturalmente desean. Es decir, esta obra presenta la simulación como si fuera una naturaleza de los seres humanos; esto es, todos poseen un hábito de simular a otros. Esta simulación colectiva evoca numerosos eventos de Latinoamérica; por ejemplo, Gómez señala la similitud como un carnaval en la antigua Roma porque “todos los presentes, sin excepción, participan de la farsa, no como espectadores sino como actores, usando disfraces y máscaras” (105). También se puede asociar esta simulación colectiva con la historia política de Latinoamérica; desde el comienzo de la historia, la simulación fue un fenómeno colectivo; esto es, los habitantes de Latinoamérica han simulado a otra cultura. Por ejemplo, L. Langnas y Gaetano Massa han analizado de la influencia extranjera de la historia latinoamericana, y señalan que

especialmente en Argentina, el país de Roberto Arlt, la influencia europea estaba arraigada tenazmente aún después de la primera guerra mundial, y después el país ha adoptado el sistema de los Estados Unidos:

Europa comenzó a perder su influencia entre los latinoamericanos pero todavía la ejerce especialmente en la Argentina. (...) No es nueva la influencia cultural del norte del Río Grande. Se refleja, por ejemplo, en las Constituciones de los países latinoamericanos, en gran parte modeladas en la norteamericana; el sistema de la educación primaria en la Argentina, que culturalmente tiende a adoptar las normas europeas más que los otros países, está basado en el que rige en los Estados Unidos (145).

Es decir, durante toda la historia de Argentina, los ciudadanos de este país han simulado la cultura europea, y al comienzo del siglo XX también empezaron a simular la de los estadounidenses. De modo que la simulación ha sido colectiva a través de toda la historia de Latinoamérica. Existen numerosos casos de la simulación, pero de todos modos no podemos negar el hecho de que la simulación puede ser un fenómeno colectivo y masivo.¹³

Por lo tanto la simulación colectiva es un fenómeno bastante común en Latinoamérica, no obstante hay un aspecto peculiar en la simulación colectiva de *Saverio el cruel*: existe un instigador específico que puede extender la simulación como una epidemia. Es decir, una persona sugiere simular, lo que se expande a otros y eventualmente se convierte en una simulación colectiva. Otro hecho curioso de esta obra

¹³ Mario Vargas Llosa hace mención de la simulación colectiva en su libro, *La verdad de las mentiras*. Según él, el deseo de simular otra vida es una razón de escribir la novela: “Los hombres no están contentos con suerte y casi todos -ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros- quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar -tramposamente- ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener” (6).

es que quien instiga a la simulación es Susana, una joven insensata. Es decir, la obra insinúa que el instigador puede ser cualquier persona; es posible inclusive que el instigador sea una persona loca. Cuando el instigador es loco, todas personas que lo siguen pueden resultar locas. Es lo que pasa al final de la obra; todos los otros jóvenes burgueses colaboraron el asesinato inconscientemente. Al reflexionar en la historia argentina, durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas, se observa que ha ocurrido este fenómeno de “una simulación colectiva y loca”:

Rosas comenzó estableciendo el orden con mano férrea. Siendo federalista, sus opositores unitarios oficialmente eran llamados “salvajes, horribles y viles unitarios”. Era un crimen referirse a ellos en otros términos. El saludo oficial era “Federación o muerte! Muerte para los salvajes, horribles y viles unitarios”. Era algo como el “Heil Hitler” de la Alemania nazista. Todo ciudadano tenía que llevar en el pecho una cinta roja con esas palabras. El tamaño de la cinta cambiaba de tiempo en tiempo y la policía podía detener a los transeúntes en la calle para revisar si la cinta tenía las medidas indicadas. El color preferido de Rosas era el rojo, llegando a pintarse literalmente de rojo la ciudad de Buenos Aires, pues cada casa tenía que tener alrededor de las paredes una cenefa roja. El retrato del dictador estaba en todas partes y en los últimos tiempos se colocó irreverentemente en los altares de las iglesias (Langnas 183-4).

A saber, todos argentinos se vistieron y decoraron las casas e iglesias según el modelo que Rosas prefería, de modo que todos estaban siguiendo a Rosas, un dictador cruel, y los subordinados de Rosas colaboraban en la persecución de los opositores. Un fenómeno similar sucede en esta obra: todos los jóvenes burgueses preparan y actúan según la

instigación de Susana, e inconscientemente colaboran el asesinato. En *Suma*, esta obra presenta la simulación como una epidemia que expande la locura.

F. Las funciones del metateatro

La técnica más notable de esta obra es el uso del metateatro; Oscar Rivera-Rodas introduce una definición del metateatro de la siguiente manera: “Discursos en los que se pueden ver estructuras interiores secundarias intercaladas en el texto dramático principal que obligan a los actores realizar una actuación en niveles de segundo grado, en un reflejo igualmente mimético de la vida y realidad cotidiana como en el primero (1). Es decir, el metateatro significa la presentación del teatro dentro del teatro; este metateatro también íntimamente se asocia con el tema de la simulación puesto que en el metateatro los personajes simulan a otro, en un teatro dentro del teatro. Al presentar el metateatro, como Rivera-Rodas indica, se puede dividir la estructura de la obra en niveles distintos; por ejemplo, Gómez divide la obra en tres niveles: “el de la comedia dramática en sí ante los espectadores; el de la actuación fingida de los amigos de Susana para convencer a Saverio, quien es, en este caso, un espectador inconsciente; y por último, el de las representaciones a modo de ‘teatro dentro de teatro,’ contenidas en cada uno de los actos” (106).

Pero exactamente, ¿cuáles son funciones del metateatro? ¿Qué demuestran estos niveles distintos del teatro? A través de observar *Saverio el cruel*, podemos encontrar algunos efectos notables del metateatro. Primero de todo, el metateatro visualiza un sueño de personajes; Mirta Arlt explica el metateatro de Saverio en la siguiente manera: “Por el procedimiento de teatro dentro del teatro, Saverio puede mostrar su soñar despierto lo que

equivale a tomar la tea de autor dramático a partir de sí mismo” (32). Gómez igualmente explica la simulación de Saverio como “el sueño”: “El sueño, primero, y el soñar despierto después, revelan las ilusiones utópicas que se juegan en la mente alucinada del personaje” (104). Como la cita señala, en la segunda secuencia de la obra Saverio se hace un autor dramático para crear su propio teatro, y dentro del metateatro simula ser un dictador violento. Es decir, a través del metateatro el autor visualiza el sueño de ser un dictador y dominar el mundo. Esta “visualización del sueño de los personajes” es una de las funciones del metateatro.

Se puede encontrar otras contribuciones del metateatro: a través de la técnica del metateatro, esta obra presenta varios aspectos culturales y niveles sociales. En cuanto a aspectos culturales, en el metateatro aparecen los vestidos de varias culturas y épocas: el disfraz de Saverio demuestra un uniforme de coronel de “republicueta centroamericana” (58), Irving se disfraza como un jugador de golf que simboliza a los estadounidenses, los invitados a la farsa visten trajes del siglo XVIII (74); el vestido de Susana caracteriza a la protagonista de la tragedia antigua con el cabello suelto, túnica de pieles y sandalias (75). Además, Gómez asocia el metateatro en su artículo titulado “Lo carnavalesco en *Saverio el cruel*” con La Saturnalia, las festividades de la antigua Roma que se caracterizaba por la inversión del orden establecido: “Lo carnavalesco se manifiesta claramente a través de la forma del ‘teatro dentro del teatro’ (...) En conmemoración al reinado de Saturno, época en que todos los hombres eran iguales, durante esos días se intercambiaban roles entre amos y esclavos y se les daba a estos últimos la autoridad total” (101-2). También el metateatro demuestra unos niveles distintos sociales; como se ha mencionado, la obra demuestra la diferencia entre la clase adinerada y la clase pobre, pero el metateatro

además presenta la clase aristócrata de la reina Bragatiana y el coronel. De modo que los lectores-espectadores pueden observar varios niveles sociales.

Según Sanhueza, el metateatro de esta obra también ofrece un tema que íntimamente se relaciona con la vida real.

Al presentar personajes que participan en una representación dentro de la obra mostrando la teatralidad de su mundo, hace que el lector-espectador se pregunte por la teatralidad de la vida en general (...) Con ello fuerza al lector-espectador no sólo meditar sobre lo socio-político sino también a considerar la posibilidad de la ficción en la realidad en su propia vida (41-2).

Además, el metateatro de esta obra nos hace pensar en personas que simulan lo que no son en sus vidas. Podríamos encontrar varios casos: los pobres simulan como ricos, los ineducados simulan como educados, gentes violentas simulan ser gentes pacíficas y personas inmorales simulan a personas morales. De modo que el metateatro les da a los lectores-espectadores una oportunidad de pensar la simulación en la vida real.

En suma, el dramaturgo demuestra varias funciones del metateatro: la visualización de sueño y la presentación de varios aspectos culturales y niveles sociales. Además, el metateatro refleja nuestra vida real en la que existen numerosos simuladores.

Capítulo 2: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli (1938)

I. Introducción

El gesticulador de Rodolfo Usigli (México, 1904-1979) presenta el caso de un profesor que simula a un héroe revolucionario durante la revolución mexicana. Como el título indica, la simulación es el tema central de la obra; el autor presenta numerosos casos de la simulación durante la época en la que los pueblos desesperadamente buscaban a héroes que pudieran integrar y gobernar su patria. Usigli demuestra a los simuladores muy directamente, y manifiesta una serie de aspectos negativos de la simulación. De modo que se pueden encontrar numerosos pasajes que exponen la existencia de los simuladores; por ejemplo, las siguientes palabras de César, el protagonista principal, enfatizan que varios simuladores surgieron durante la revolución:

Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burguesas disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres.

¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas. (123)

Esta cita muy claramente indica que los simuladores existían por todas partes del país, y la influencia de ellos era tremenda.

La frase siguiente de Usigli en el epílogo también manifiesta la simulación de los gobernantes: “El poder político tiene, en los países como México, una virtud de

transmutación en escala descendente. Si hemos tenido algún gobernante de oro, su gesto ha sido, como el de todos, convertirse en un hombre de cobre cubierto de oro estañado” (174). Es decir, el dramaturgo destaca que había una simulación en gobernantes; de modo que *El gesticulador* demuestra a los políticos que simulan ser héroes carismáticos que animan al público.

Al mismo tiempo, la obra demuestra las condiciones y circunstancias en las que los simuladores fácilmente pueden surgir. Las siguientes palabras de Navarro, el antagonista de la obra, manifiestan la necesidad tremenda de los simuladores durante el conflicto sangriento: “Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir” (154). Las palabras de Navarro insinúan que durante una época tan violenta, la gente pierde la motivación de vivir. Por lo tanto México necesita un héroe que puede salvar a todos. De modo que surgen los simuladores; es decir, hasta las personas mediocres empiezan a simular a héroes porque la gente los necesita.

Se puede interpretar esta presentación de los simuladores en la manera siguiente: esta obra refleja la realidad de la revolución mexicana; después de todo, la revolución era una ilusión que los simuladores inventaron. Todos fingen ser inocentes y héroes para obtener la fama y poder, por lo tanto los que “parecen” héroes eventualmente ganan. *El gesticulador* de Usigli manifiesta esta hipocresía de los simuladores.

La obra se desarrolla a través de tres secuencias: en la primera secuencia, César busca la fama y el poder, por lo tanto empieza a fingir ser héroe. En la segunda secuencia, César posee la fama y el poder por medio de la simulación. La tercera secuencia manifiesta la consecuencia trágica de la simulación: la autodestrucción de César.

Siguiendo estas tres secuencias, analizaré cómo el dramaturgo demuestra la simulación hipócrita y autodestructiva a través de la representación teatral.

II. La primera secuencia: La búsqueda de la fama y el poder

Esta secuencia mayormente demuestra una situación miserable de la familia de César Rubio, profesor universitario especialista en la Revolución Mexicana; no hay dinero, vive en donde no quiere vivir, y varios otros aspectos de su vida causan la insatisfacción de los miembros de su familia. Bolton, un profesor estadounidense de Harvard, visita la casa de la familia y pide a César información sobre César Rubio, un general legendario que tiene mismo nombre y apellido, y César actúa como si fuera el general legendario para obtener el dinero que Bolton ofrece. Luego, Bolton publica el artículo sobre César; debido a su artículo, César se hace conocido y unos políticos visitan a César para convencerle que se presente como un candidato de gobernador.

A. El escenario: los cambios en la casa de César Rubio

La estructura de la obra es simple: se divide en tres actos, la trama se desarrolla cronológicamente, y presenta solamente un escenario: la casa del profesor César Rubio. Toda la trama desarrolla dentro de la casa, y cada vez que entra al nuevo acto, presenta algunos cambios en la atmósfera y arreglo de la casa. Estos cambios de escenario reflejan cómo la simulación de César provoca, desarrolla y al fin desaparece: En la primera secuencia, está cansado y deprimido. En la segunda, César gana la fama y poder debido a la simulación. En la secuencia final, César muere y su poder se desaparece.

En los primeros dos actos, la casa de César refleja el disgusto y aburrimiento. Por ejemplo, numerosas acotaciones del autor muestran la incomodidad de la casa: “El calor es intenso. Los hombres están en mangas de camisa” (11), “Los muebles son escasos y modestos: dos sillones y un sofá de tule, toscamente tallados a mano” (11), “Demasiado pobre para tener mosaicos, o cemento” (11). El diálogo de los personajes intensifica este fastidio. Al empezar la obra, las primeras palabras entre César y Miguel son:

César: ¿Estás cansado, Miguel?,

Miguel: El calor es insoportable (13).

Estas descripciones de la casa y las palabras de los dos personajes manifiestan la vida pesada de la familia.

Al principio del acto segundo, la casa se muestra aún más irritada: “*Son las cinco de la tarde. Hace calor, un calor seco, irritante. Las puertas y la ventana están abiertas. Julia hace esfuerzos por leer un libro, pero frecuentemente abandona la lectura para abanicarse con él*” (57). La incomodidad de la casa es aún peor, y manifiesta que la vida de la familia se está empeorando. Además, el acto empieza con un grito fastidioso de Julia: “¿Carta para aquí?” (57). Julia espera la carta de un hombre que nunca ha llegado; de modo que el acto segundo también empieza con una atmósfera sofocante e irritada. Es decir, hasta este punto de la obra el escenario refleja la primera secuencia de la simulación: la condición miserable que puede provocar el deseo de ser otra persona para que poder escapar de la vida que no se desea tener.

B. Los personajes

En esta obra aparecen dos simuladores: César y Navarro. Cada uno se hace un simulador para obtener la fama y el poder; no obstante, los dos personajes demuestran imágenes sumamente desagradables. Son seres fracasados, miserables, autodestructivos, y hasta crueles. Elena y Miguel son las víctimas de la simulación, y constantemente muestran inquietud. Usigli también introduce unos personajes que se involucran en la simulación. Julia es el único personaje que apoya la simulación de su padre. Bolton es un profesor estadounidense que da a César una motivación para ser un simulador. Cada personaje reacciona a los simuladores de manera distinta, y demuestra la variedad de “los espectadores” de la simulación. En esta parte analizaré cada personaje de la obra y demostraré cómo los simuladores surgen y afectan a los otros.

1. César

Obviamente el profesor César Rubio, el protagonista de la obra, es el simulador más notable; al analizar este protagonista, no hay duda de que la falta de autoestima ha causado la simulación; César es un profesor, y un experto en historia de la Revolución Mexicana. Sin embargo ha perdido su empleo y sufre de la pobreza; por lo tanto no puede sentir que su esposa y sus hijos lo respeten. La frustración de César provoca un deseo de ser otra persona más conocida y respetable; de modo que, César es nada más que un simulador que no se siente orgulloso de sí mismo, e intenta obtener una identidad más respetuosa.

En la primera secuencia César también muestra otro hecho histórico de México: el conflicto en la universidad entre los estudiantes y los profesores. Usigli explica esta situación académica durante la revolución:

El alumno no cree en sus maestros, a quienes ha visto venderse, acobardarse, dejarse dominar por las huelgas locas, y aferrarse a sus miserables empleos a pesar de que llegaban al punto de no enseñar ya, de no respirar en su función de maestros. El profesor ha visto al estudiante malbaratar su sinceridad juvenil, convertirse en un ente político a quien ya no puede tratar paternal ni afectuosamente, que a veces ha leído más libros de teoría social que él mismo (186)

Esta desconfianza entre los estudiantes y los profesores igualmente refleja un tipo de simulación; los profesores supuestamente enseñan, pero ya no pueden enseñar. De modo que era inevitable que causaran el desprecio de los estudiantes por los profesores. Es decir, los profesores no se comportan como profesores; eso indica por qué César no es respetado y siente la necesidad de convertirse en otra persona, y además explica la resistencia de Miguel contra su padre. También podemos señalar una conexión entre el tema de dinero y la simulación; la falta de dinero provoca la falta de autoestima. Algunas palabras de los personajes expresan la pobreza de los profesores; por ejemplo, cuando César habla de Bolton, dice “Este americano es profesor de historia”. Entonces inmediatamente Elena contesta: “Entonces, será pobre” (29). La expresión “miserables empleos” de dicha cita de Usigli también insinúa que la situación financiera, desafortunadamente, fue problema de los profesores universitarios, y muchos profesores perdieron, además del empleo, la autoestima. Para recuperarla, César simula al general. En suma, los estudiantes desprecian a los profesores, y además los profesores pierden su autoestima debido a su sueldo malísimo. Esta situación provoca la simulación de los profesores, como César en esta obra.

Por añadidura, en una parte de epílogo Usigli pone un párrafo que nos recuerda esta “farsa” de César. Cuando Usigli trata de establecer una escuela universitaria de teatro, su idea no fue aceptada como el autor había planeado. Entonces irónicamente comenta de la academia corrupta: “No sé por qué no pude comprender entonces que una escuela de teatro resultaba verdaderamente superflua en un lugar donde el teatro se vivía, donde todos eran políticos, es decir, actores consumados que actuaban cotidianamente en una farsa interminable” (190). Este párrafo insinúa que toda la academia era una colectividad de simuladores; los estudiantes no quieren estudiar, y los profesores no pueden enseñar. La universidad era un gran teatro donde todos actuaban como los simuladores en ese teatro.

2. Julia

Julia es hija del profesor César Rubio, y en la primera secuencia de la obra destaca su obsesión por la apariencia; numerosas frases de ella presentan su insatisfacción: “No sé qué puedes decir tú cuando yo pasé por cosas peores... siempre mal vestida... y siendo, además, como soy... fea” (20). De modo que Julia cree que es una chica desdichada a quien los hombres nunca quieren, y no puede atraer a nadie puesto que no es guapa. Por lo tanto odia su apariencia, y quiere “parecer” mejor. En otras palabras, Julia es un personaje que constantemente se preocupa de la apariencia, y cree que mejorar su aspecto exterior puede renovar la vida y recuperar su autoestima. Es decir, Julia representa la gente que aprecia la apariencia: lo que parece, y no lo es. La obsesión de Julia en la apariencia explica por qué los simuladores existen; ellos tratan de cambiar su apariencia puesto que siempre se preocupan de lo exterior. En las siguientes

secuencias, Julia apoya la simulación de su padre e intenta simular ser una hija de héroe. De modo que Julia en la primera secuencia indica el presagio de la simulación: está obsesionada en la apariencia.

3. Miguel

Miguel es hijo de César, un joven apasionado, y constantemente muestra el deseo de saber la verdad. Aun antes de que su padre empezara a fingir al general, Miguel aparece como un estudiante universitario que busca la verdad a través de las huelgas escolares, y expresa su aspiración en sus palabras: “Quiero vivir la verdad porque estoy harto de apariencias” (19). Al observar las universidades mexicanas durante la época de la revolución, se puede ver que la angustia de Miguel representa la de los estudiantes reales de la época; Usigli señala la demagogia y la hipocresía de la universidad en el epílogo de la obra: “Pero el estado actual de la Universidad no es más que la consecuencia más grave, si no final, de una revolución desintegrada por la demagogia y por la hipocresía. Y las mentiras mismas de esta revolución no son, en el fondo, sino herencia de la fábrica colonial de la hipocresía mexicana” (192). La actitud de Miguel en la primera parte refleja estos estudiantes que luchaban contra la hipocresía de la universidad.

4. Bolton

Oliver Bolton es el incitador a la simulación; César empieza a simular a causa del dinero que Bolton ofrece por la información sobre el héroe revolucionario. Sin embargo Bolton también muestra un aspecto simulador. El mayor problema de Bolton es la

información falsa de su artículo; Bolton orgullosamente presenta una información falsa como si mostrara una verdad absoluta. En el epílogo de la obra, el autor insinúa la posibilidad de que Bolton haya reconocido la mentira de César: “César Rubio vende al profesor Bolton una mentira individual, en parte por su incapacidad para objetivarse sinceramente, en parte porque ésa es la verdad de Bolton, o la mentira que le interesa adquirir como verdadera” (182). Bolton quiere lo que le interesa; aunque sea mentira, necesita la información que puede presentar en la academia e impresionar a la masa. Precisamente Bolton manifiesta la simulación de la academia; es decir, los intelectuales como los profesores de Harvard son capaces de presentar sus artículos e influenciar a la masa; sin embargo en realidad el título privilegiado como “profesor de Harvard” no garantiza la credibilidad de los artículos. En el epílogo, Usigli condena la incredibilidad del título: “el título es un escudo, una apariencia o máscara, una mentira individual en que el hombre se enconcha para esconder su incapacidad para hacer frente de otro modo a la vida. Y esta mentira se colectiviza con rapidez y despersonaliza a su propietario convirtiéndolo para siempre, de modo abstracto, en el doctor, el licenciado, etc” (191). En ese sentido, Bolton es también un simulador que finge ser un intelectual racional y honesto que siempre puede presentar la verdad. Cuando la información es ratificada por una institución privilegiada como Harvard, el público fácilmente lo acepta y cree. De modo que un intelectual privilegiado como Bolton fácilmente se convierte en un simulador.

5. Elena

Elena es la esposa de César; en la primera secuencia de la obra Elena critica la impotencia de las mujeres, de modo que Elena representa una esperanza que posiblemente mejore la situación de las mujeres. Por ejemplo, las palabras siguientes de Elena rechazan el sufrimiento de las mujeres que siempre tienen que esperar a los hombres. Elena encuentra que Julia está esperando la carta de un hombre, y le aconseja así: “Las mujeres no deben hacer esas cosas; no haces sino buscarte una tortura más, esperando, esperando todo el tiempo” (59). Por lo tanto en esta conversación con Julia, Elena critica la debilidad de las mujeres que siempre esperan la ayuda de los hombres, y no pueden hacer nada por sí mismas. En ese sentido, el papel de Elena en la primera secuencia es “despertar” a una mujer como Julia que vanamente espera a los hombres. Además, a diferencia de su esposo César, nunca expresa deseo de simular ser otra persona; aunque no completamente está satisfecha de su vida, nunca abandona su verdadera identidad; por lo tanto cuando César habla con los políticos, desesperadamente trata de detener la simulación de César. En ese sentido, otro papel de Elena es ser polo opuesto de los simuladores: como dos polos opuestos de Don Quijote y Sancho Panza, al comparar con Elena y César (que intenta simular ser otra persona), se ve más claramente la necesidad de la simulación.

En suma, en la primera secuencia Elena es una mujer inteligente y educada; ella es un personaje que puede hacer una decisión racional, por lo tanto conoce el problema de su hija e intenta convencer a ella para que no siga a los hombres desesperadamente. Cuando César empieza a fabricar la mentira, inmediatamente lo encuentra y manifiesta su preocupación. De modo que Elena muestra una imagen bastante positiva; es una mujer

fuerte e individual, capaz de pensar los problemas racionalmente, y simboliza una persona que NO simula a otra persona.

6. Los políticos

El autor presenta a cinco políticos: Guzmán, Estrella, Salinas, Garza y Treviño. En la primera secuencia todos intentan interrogar a César para afirmar que él es el verdadero general revolucionario y obtener el poder aprovechando su fama. Curiosamente la imagen de los cinco políticos es muy débil, y no ejerce casi ningún poder. Cuando aparecen por primera vez, en la acotación Usigli presenta la apariencia de los políticos con una descripción sumamente negativa:

Estrella es alto, delgado, tiene esas facciones burdas con pretensión de raza. Usa grandes patillas y muchos anillos. Tiene la piel manchada por esas confusas manifestaciones cutáneas que atestiguan a la vez el exceso sexual y el exceso de abstención sexual. Los otros son nortehños típicos, delgados Salinas y Treviño, gordos Garza y Guzmán. Todos sanos, buenos bebedores de cereza, campechanos, claros y decididos (76).

Supuestamente los políticos tienen obligación de dirigir a los pueblos, sin embargo no muestran la dignidad de ser líderes de ninguna manera. Su apariencia física es sumamente irrespetuosa: unos borrachos, gordos y hombres sexuales. Además de estas descripciones negativas exteriores, las conductas de los políticos demuestran su incapacidad. Primero de todo, le piden a César presentarse como candidato de gobernador; quieren aprovechar la fama del general legendario porque la fama y la capacidad de los cinco políticos no son suficientes. Por lo tanto desde el principio están exponiendo su impotencia. Además,

ninguno de los políticos puede descubrir la simulación de César; al principio muestran duda, pero al fin de esta primera secuencia creen completamente que César es el verdadero general, por eso le convencen desesperadamente presentarse como candidato. En suma, los políticos en la primera secuencia simbolizan los políticos impotentes que necesitan una ayuda del héroe legendario, y además se comportan como unos necios que no pueden reconocer la simulación de César.

7. El pueblo

El papel del pueblo es muy significativo en esta obra; en la primera secuencia, los políticos intentan convencer a César para que obtenga el apoyo del pueblo y gane la elección. Los políticos destacan la importancia de obtener el apoyo de los pueblos, no obstante el pueblo tampoco tiene una imagen positiva; desde la primera secuencia el pueblo es nada más que un objeto que los políticos intentan manipular para obtener fama y poder. Mayormente el pueblo aparece en el diálogo entre César y los cinco políticos, y según lo que los políticos dicen, César es muy conocido y nadie duda de su capacidad de gobernar a México (99). Por lo tanto el pueblo en la obra está convencido de que César es el héroe debido a la información falsa de Bolton. De modo que desde el principio el pueblo mexicano ha sido manipulado, y simplemente confía y apoya a César, un profesor simulador de un general heroico.

Además, al analizar los diálogos de los políticos y César, es evidente que no muestran respeto por los pueblos. Por ejemplo, una frase de César revela una característica del pueblo: “El pueblo sería el único que no necesitara pruebas. Tiene su instinto y le basta” (81). Se puede interpretar sus palabras de la manera siguiente: para

controlar al pueblo, no se necesitan pruebas verdaderas. Es decir, el pueblo en la primera secuencia no ejerce ningún poder, y es tratado como un objeto manipulado por los políticos simuladores.

III. La segunda secuencia: La posesión de la fama y el poder

La segunda secuencia presenta la ilusión de César que simula al general legendario y seriamente cree que puede cambiar México. Asimismo enfatiza la preocupación de Elena y Miguel que están conscientes de que César está simulando. César ha decidido presentarse como un candidato a gobernador; por el medio de simular al general legendario, y ha obtenido fama y poder. Navarro, otro candidato a gobernador, visita la casa de César y lo amenaza insistiendo en que va a revelar la verdadera identidad de César. Miguel sabe que César no es el general al escuchar la conversación entre Navarro y César.

A. Escenario

Después de que César obtiene la fama y el poder, el escenario también los refleja. Al principio de la segunda secuencia de la casa de César demuestra un escenario totalmente distinto de la primera secuencia:

La sala tiene ahora el aspecto de una oficina provisional. Hay un escritorio; una mesa para máquina de escribir, con su máquina; papeles y libros amontonados.

Hay un rollo de carteles en el suelo, junto a los arcos del comedor. Uno de ellos, desplegado, muestra la imagen de César Rubio con la leyenda El Candidato del

Pueblo (105).

Este escenario ya no muestra ninguna atmósfera sofocante; la acotación ya no menciona del calor irritante, y ningún personaje está cansado ni deprimido. Los aparatos como la máquina de escribir, libros, carteles en la escena indican que todos trabajan duro para ganar la elección; a diferencia de la primera secuencia, la energía domina en la casa. De modo que el escenario demuestra la segunda secuencia de la simulación: la fama y poder que César temporalmente ha obtenido a través de simular al general heroico.

B. Los personajes

1. César

Después de empezar a fingir ser el héroe revolucionario, César obtiene la fama y el poder; sin embargo, a partir de ese hecho César demuestra numerosas consecuencias negativas de la simulación; primero de todo, César finge ser un héroe revolucionario para recuperar el respeto de la familia, sin embargo los miembros de familia, especialmente Elena y Miguel, nunca pueden sentir la felicidad ni la satisfacción mientras que César actúa como lo que no es. La frase siguiente de Miguel bien muestra el sufrimiento de la familia: "...tengo hambre y sed de verdad, que no puedo respirar ya en esta atmósfera de mentira" (138). Hasta el fin de la obra la angustia de los miembros de la familia no desaparece; de modo que César manifiesta la impotencia porque nunca puede recuperar el respeto ni puede satisfacer a otros.

La segunda consecuencia negativa es que César está totalmente ilusionado, y piensa que realmente puede ser un héroe. Se ha olvidado de su verdadera identidad (un profesor), y ha decidido firmemente que va a seguir actuando ser el héroe revolucionario. Es decir, César está en la ilusión de que es un general heroico, puede eliminar la injusticia

en México, y también puede salvar la pobreza de su familia. Especialmente a partir de la segunda secuencia, César está totalmente obsesionado con esa ilusión; su actitud no muestra ninguna vacilación en actuar al revolucionario legendario, y además trata de justificar su simulación y convencer a los miembros de su familia. Las palabras siguientes ilustran su ilusión irrompible: “Empecé mintiendo... pero.... Me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino, sé que debo completar el destino de César Rubio” (125). De hecho, César ha obtenido una fama tremenda por haber fingido ser un héroe, y todos otros lo tratan como a un héroe. Pero en realidad, César no tiene la capacidad de ser héroe, y por consecuencia muere asesinado. De modo que César muestra otra característica perniciosa de la simulación: fingir ser otra persona puede provocar la ilusión, y bajo la influencia de la ilusión los simuladores sienten que pueden hacer algo para lo cual no tienen habilidad.

Se puede asociar su ilusión con las palabras siguientes de Usigli: “El gesto del mexicano es siempre opuesto a su realidad: es su manera, bastante primitiva, de salvarse de ella y de eludir y desbandar la verdad (...) El gesto de superación de un complejo de inferioridad que invierte presupuestos mayores en armamentos y mitos militares prematuros, y no en una educación ya retardada” (202). De modo que esta ilusión de César simboliza la ilusión de México; según Usigli, México no tiene la capacidad de ver la realidad; lo que realmente necesita es la estabilidad de la educación; sin embargo, abandona la educación, y malgasta dinero en las armas militares. Esta decadencia de la educación mexicana es similar a la simulación de César: dejar de ser un profesor significa abandonar la educación. Hacerse general es dedicarse a pelear con armas. Es decir, la

simulación de César también refleja un país subdesarrollado que no sabe qué aspecto nacional necesita ser mejorado.

2. Julia

En la segunda secuencia, Julia se convierte en el único personaje que desea que su padre siga fingiendo ser el héroe revolucionario. Ese deseo se refleja en sus palabras; sabiendo que su padre no es el general revolucionario, Julia defiende la simulación de su padre: “Para mí, como quiera que sea, papá será siempre un hombre extraordinario... un héroe. Si lo hubieras observado en estos días, dando órdenes, hablando al pueblo, sometiendo a los jefes, habrías visto que nació para esto” (141). Es decir, Julia muestra el deseo de ser “una hija de héroe revolucionario”. Su reacción representa su obsesión por una apariencia que ha mostrado en la primera secuencia, y Miguel, al ver esta actitud de Julia, señala directamente la obsesión: “su heroísmo dará lo que has deseado siempre: trajes, joyas, automóviles” (141). De modo que en la segunda secuencia Julia revela su posición claramente: aunque sea una mentira, a ella no le importa porque todo lo que quiere es “parecer” mejor, en vez de “ser” mejor. Julia está convencida de que estaba infeliz a causa de su apariencia fea; por eso su primer deseo es mejorar su apariencia con trajes y joyas. En suma, Julia en la segunda secuencia simboliza a la gente que abandona su verdadera identidad, miente e inventa una falsa identidad para obtener la apariencia mejor. Sin embargo, como vamos a ver en la tercera secuencia, la consecuencia será miserable: un final patético de Julia, el único personaje que apoya la simulación de su padre.

3. Navarro

Navarro es un personaje curioso que cambia su impresión radicalmente en la segunda y la tercera secuencia. Navarro en la segunda secuencia aparece como un hombre de justicia que revela la mentira de César; sabe que el profesor César Rubio no es el general, y su modo de hablar con el profesor es casi amenazante: “Te llamas César y te apellidas Rubio, pero eso es todo lo que tienes del general. No te acuerdas que te conocí desde niño” (121). En esta escena Navarro condena la simulación de César, y los dos discuten apasionadamente. Durante esta discusión, Navarro repetidamente amenaza a César insistiendo que revelará su verdadera identidad. De modo que en ese sentido Navarro expone el límite de la simulación: siempre existen personas que saben la verdad, y hay posibilidad de desmentir la simulación. Sin embargo la amenaza de Navarro no funciona; César nunca renuncia a su fama ni al poder, y se mantiene. César cree fuertemente que fingir ser el héroe es su misión, y esa ilusión de César es más fuerte que la amenaza de Navarro. Es decir, durante esta segunda secuencia la imagen de Navarro es débil: aparece para amenazar a César, pero termina mostrando la voluntad invencible de César. De modo que Navarro en la segunda secuencia, aunque temporalmente, aparece como un personaje que posiblemente puede revelar la verdad. Sin embargo, al confrontar a Navarro, César muestra con obstinación que “la verdad” no fácilmente puede vencer. Esta derrota temporal de Navarro manifiesta la fuerza tremenda de la simulación que hace a César estar ilusionado totalmente.

4. Miguel

En la segunda secuencia se encuentra una característica peculiar de Miguel: único personaje que muestra la sorpresa al saber que su padre no es el general revolucionario. Es decir, Miguel también representa el choque cuando se revela la verdad. Durante la primera secuencia Miguel no conoce la verdadera identidad de su padre; no obstante al escuchar secretamente la conversación entre César y Navarro, Miguel encuentra que su padre no es el héroe. Precisamente esta escena demuestra otro aspecto destructivo de la simulación: el choque cuando se enfrenta a la verdad. Esto es, los impostores actúan ser otra persona, sin embargo cuando los espectadores saben la verdadera identidad, la reacción puede ser catastrófica. Después de saber la verdad, Miguel siempre está deprimido y muestra sufrimiento.

5. Elena

Según lo que comenta Usigli en el epílogo, Elena es “un tipo existente de mexicana a quien las privaciones y la limitación han disminuido, pero no ahogado; una mujer deformada que no puede, por ejemplo, comer más de lo que su pobreza la ha acostumbrado a comer, sin peligro de una indigestión” (183). De modo que es una mujer que busca una vida segura sin ninguna ambición, y en la segunda secuencia Elena se esconde más aún en esa actitud. Aunque en la primera secuencia Elena demuestra una imagen fuerte e inteligente, luego empieza a mostrar la debilidad: sabe que César está tomando una dirección peligrosa, y trata de convencerlo para que no simule al general heroico (133), pero no puede detenerlo.

Esta impotencia de Elena también indica la impotencia de la razón; Usigli en el epílogo nombra Elena como “un personaje de razón”. Es decir, que sabe pensar y opinar

racionalmente; sin embargo, después de todo, la razón nunca puede vencer a los simuladores. La imposibilidad de convencer a César y el triunfo de Navarro al fin de la obra indica ese triunfo de simulación. Es decir, a través de Elena, Usigli alude que durante la revolución mexicana la razón perdía la importancia, y la fuerza de los simuladores ganaba y arruinaba la razón.

6. El pueblo

En la segunda secuencia, el pueblo demuestra una imagen distinta; mayormente el pueblo es mencionado en las palabras de César; sin embargo no muestra tanto la imagen de los manipulados. César destaca la importancia de “proteger y satisfacer la necesidad del pueblo”. Es decir, puesto que el pueblo confía y lo necesita, César siente una obligación y tal vez una misión de mejorar la vida del pueblo aunque es nada más que un simulador de César, el general revolucionario. De este modo las palabras de César enfatizan que el pueblo mexicano necesita un político como César. Las siguientes palabras expresan la importancia de ser un político responsable:

El político es el eje de la rueda; cuando se rompe, la rueda que es el pueblo, se hace pedazos; él separa todo lo que no serviría junto, liga todo lo que no podría existir separado. Al principio, este movimiento del pueblo que gira en torno a uno produce una sensación de vacío y de muerte; después descubre uno su función en ese movimiento, el ritmo de la rueda que no serviría sin eje, sin uno (111).

Este ejemplo del eje y la rueda como el político y el pueblo destaca la necesidad del político heroico como César Rubio; es decir, en la segunda secuencia el pueblo da a César una misión, en otras palabras, una razón de vivir. Al pensar en el pueblo, César

siente la energía porque cree que el pueblo lo necesita. Puesto que muchos lo despreciaban cuando era un profesor mediocre, este respeto del pueblo es muy precioso para él. Durante el diálogo entre César y Navarro también muestra esta pasión: “Pero sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú...” (124). Esta frase igualmente expresa un deseo fuerte de proteger al pueblo contra los malos políticos.

Sin embargo, aunque el pueblo es la motivación de César, la imagen débil del pueblo no cambia. Todavía el pueblo no sabe que César es un simulador; en ese sentido el pueblo todavía parece nada más que una colectividad ignorante. Además, la posición de César es contradictoria: quiere salvar al pueblo, pero por otro lado quiere seguir engañándolo. Las palabras siguientes de César insinúan su voluntado de seguir ilusionando al pueblo en la discusión con Navarro: “debo advertirte de paso que nadie creará palabra de lo que tú digas. Estás demasiado tarado, te odian demasiado. ¿Cómo vas a probar que César Rubio murió en 1941?” (125). Es decir, el simulador todavía manipula al pueblo, y César describe al pueblo como la gente que realmente puede elegirlo como el gobernador, es decir, convertirlo en “el eje” del pueblo. Y si lo realiza, el pueblo girará alrededor de simulador. En suma, en la segunda secuencia de la obra el pueblo manifiesta dos aspectos distintos: es una motivación de César, no obstante por otro lado el pueblo es ignorante y nunca se da cuenta de que está eligiendo a un simulador como “el eje” social.

IV. La tercera secuencia: La autodestrucción

La tercera secuencia presenta la muerte de César y el éxito de Navarro. Navarro asesina a César, y echa la culpa a un fanático católico. Después del asesinato, Navarro alaba a César como un héroe nacional; el pueblo cree la mentira de Navarro, y se pone a aplaudir a César con entusiasmo. En la última escena, Miguel, el hijo de César que quería seguir la verdad, se desespera y sale de la casa.

A. Escenario

En la tercera secuencia, como se ha mencionado, Miguel lleva una maleta y sale de la casa. Entonces, la acotación indica sus acciones y al mismo tiempo el escenario cambia radicalmente:

Ruido de voces y de automóviles en marcha, afuera. Pequeña pausa, al cabo de la cual Miguel reaparece llevando una pequeña maleta. De allí se vuelve, descuelga el cartel con la imagen de César Rubio, después de dejar su maleta en el suelo. Dobla el cartel quietamente, y lo coloca sobre el escritorio. Luego empuja con el pie el rollo de carteles, que se abre como un abanico en una múltiple imagen de César Rubio (155).

El cartel con imagen de César ya es descolgado, y los carteles abandonados en el suelo indican la tercera secuencia de la obra: la caída del simulador. De modo, numerosos cambios en el escenario demuestran el proceso de la simulación fracasada: tras el nacimiento y la subida, ahora la caída de la simulación.

B. Los personajes

1. César

Al final, César es asesinado y su vida termina sin revelar su verdadera identidad. César muere en la conspiración de Navarro, sin embargo se puede llamar su muerte como “autodestrucción” puesto que él mismo decide simular ser un héroe revolucionario, presentarse como candidato y meterse en el conflicto político. En otras palabras, esta autodestrucción es una consecuencia de simular ser un héroe legendario, y su muerte patética intensifica la impresión negativa de su acción simuladora.

Además, la muerte de César se relaciona con otro aspecto de la revolución mexicana; César está demasiado ilusionado en ser un héroe nacional, y no tiene miedo de arriesgar la vida. Por eso se puede considerar que César también simboliza a los revolucionarios atrevidos que arriesgan la vida sin miedo. Durante la revolución mexicana numerosos revolucionarios heroicos arriesgaron la vida y murieron; todos tenían la ambición de ser héroes para construir nuevo México, y no se atemorizaron ante la posibilidad de morir, arriesgaron la vida, y este atrevimiento terminó en la autodestrucción. Por ejemplo, Emiliano Zapata, un gran revolucionario que lanzó nuevas leyes agrarias, murió fusilado (Araquistain 108-109). Esta autodestrucción debido al atrevimiento es un caso típico de los revolucionarios, y la muerte de César también muestra este caso.

No obstante, Usigli no solamente presenta este atrevimiento de los revolucionarios; con César muestra al atrevido que simula lo que no es. Es decir, el autor no simplemente manifiesta la autodestrucción debido al atrevimiento, un caso común de los revolucionarios; sino la autodestrucción de César que es también una consecuencia de su inmoralidad: simular al héroe y engañar a otros. De modo, la imagen de César no necesariamente iguala a la de Emiliano Zapata; los espectadores sienten menos

compasión por César porque es un héroe simulado. Por lo tanto, para los espectadores, la imagen de César nunca puede ser positiva y heroica como Emiliano Zapata.

Otro aspecto peculiar de César es la eternidad de su heroicidad; César muere cuando es conocido como héroe, por lo tanto, como Navarro indica en sus palabras, su imagen heroica eternamente se queda en la memoria del pueblo (aunque nunca fue heroico para los espectadores que ven esta obra en teatro). Esta fama eterna de los héroes es un hecho histórico, y se puede encontrarla en el recuerdo de Zapata también: “Cayó asesinado el hombre; pero sigue sobreviviendo su espíritu. Y muchos de los suyos ni siquiera creyeron en su muerte. Cuando su cadáver fue llevado a Cuautla, para que nadie dudase del crimen, comenzó a formarse otra leyenda, que aún perdura” (Araquistain 110). Sin embargo, la peculiaridad de César es que su heroicidad es nada más que una simulación; de modo que el pueblo mantiene la imagen simulada de César eternamente. Es decir, a través de la muerte de César, el autor insinúa que la simulación tiene posibilidad de ser la imagen eterna; en otras palabras, demuestra que la simulación puede sobrepasar el tiempo e influir en la gente de las épocas siguientes. Esta imagen equivocada de César también manifiesta la imposibilidad de conseguir la imagen precisa de los revolucionarios. Numerosos revolucionarios aparecen, pero en muchos casos las imágenes que se quedan en el recuerdo de la gente son imágenes muy limitadas. La gente recuerda los aspectos más impresionantes de los revolucionarios, y nunca piensa en los aspectos escondidos de ellos. Todas las figuras conocidas durante la revolución mexicana como Porfirio Díaz, Emiliano Zapata y Álvaro Obregón, tienen ciertas imágenes que se graban en la mente del pueblo. En caso de César, la imagen más impresionante es el héroe mártir, y la gente lo recuerda como héroe mártir aunque realmente fue un héroe

simulado. Por lo tanto esta muerte de César indica el prejuicio del pueblo; nadie puede concebir la imagen exacta de los revolucionarios porque recuerda solamente las imágenes más conocidas de ellos.

2. Navarro

A diferencia de la segunda secuencia, en la secuencia final Navarro comete asesinatos, y para esconder los crímenes “simula” ser un hombre inocente. De modo que al final la imagen de Navarro es sumamente negativa, y demuestra hasta qué punto un simulador puede ser peligroso. Al principio Navarro aparece como un hombre de la justicia que intenta revelar la verdad; sin embargo más tarde asesina a César y culpabiliza del crimen a un fanático católico; es decir, Navarro se convierte en un simulador que finge ser un hombre inocente. Además, alaba a César Rubio como un héroe nacional que “ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios” (150). De modo que Navarro es un simulador horrible que asesina y miente para obtener fama y poder.

La característica peculiar de Navarro es su éxito; aunque Navarro es un simulador que comete asesinatos, dentro de la obra Navarro nunca recibe ningún castigo. Su actitud arrogante y egoísta al final indica que ni siquiera se siente culpable. Es decir, Navarro muestra el peligro de la simulación que puede engañar a todo el pueblo con éxito; en otras palabras, la simulación de Navarro desata una fuerza tremenda para controlar al pueblo exitosamente. Este aspecto del “manipulador” es otro aspecto perjudicial de la simulación que Usigli demuestra.

Usigli ha escrito una crítica sobre la revolución mexicana, “La verdad fabricada en México”, en el epílogo de esta obra, y Navarro casi exactamente representa lo que dice en la crítica:

La verdad de México es una larga obra de las mentiras mexicanas. En sus fases de eclipse va acumulando poder hasta que explota un día. Entonces sobrevienen los crímenes pasionales, los infanticidios, los uxoricidios, el asesinato político o, modestamente, una revolución. Podría decirse que la verdad mexicana es una verdad al vapor (171).

Navarro es un simulador que Usigli introduce para demostrar esta verdad fabricada en México. Dicho en otras palabras, la simulación es una mentira que ha causado numerosos crímenes sangrientos que Usigli menciona en la cita. Usigli también señala que desafortunadamente este tipo de simulador es más común en México: “En *El gesticulador* César Rubio gesticula, pero Navarro, un tipo más común en nuestra historia, compite en gesticular con él porque no puede afrontar la verdad, porque profesa, como todo mexicano, la idea de que la verdad lo perdería” (204). De modo Navarro simboliza a todos los simuladores que supieron la debilidad de “la verdad”, y empezaron a simular y mentir para obtener lo que quieren obtener.

Además, Navarro también se asocia con la demagogia: halago de las pasiones de pueblo, para hacer de éste un instrumento de la propia ambición política¹⁴. Tras analizar el caso de Navarro, se puede decir que la demagogia es uno de los métodos para simular ser político carismático; los políticos saben que las palabras impresionantes siempre

¹⁴ La definición de “demagogia” como halago de las pasiones del pueblo corresponde al *Diccionario Manual, Ilustrado de la lengua española*. Ed. M. Alvar Ezquerro. Barcelona: Biblograf, S.A., 1993.

apasionan al pueblo, por lo tanto dicen cualquier cosa para simular ser un hombre impresionante. En el epílogo, Usigli explica la demagogia que prevalece durante la revolución mexicana: “Cada partido revolucionario tiene sus demagogos o cantores. La demagogia no es otra cosa que la hipocresía mexicana sistematizada en la política” (177). Las palabras siguientes de Navarro después de asesinar a César representa esa demagogia:

César Rubio ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a este plebiscito dispuesto a reanunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmullo de aprobación*) Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más verdadera de todas. Siempre lo admiré como a un gran jefe. La capital del estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*Lo interrumpe un clamor de aprobación*) (151).

Las acotaciones “*murmullo de aprobación*” y “*un clamor de aprobación*” seguramente muestran que el pueblo está apasionado del halago de Navarro; para los espectadores la hipocresía de Navarro es obvia: mató a César, y su halago es nada más que las palabras inventadas para engañar al pueblo. De modo que Navarro representa un político que utiliza la demagogia; como Navarro apasiona al pueblo con las palabras de exaltación, los partidos políticos impresionan al pueblo con discursos de incitación.

Navarro aparece como un enemigo del profesor César Rubio; la discusión apasionada entre los dos manifiesta tensión. No obstante los dos tienen algo en común: ambos son simuladores. Es decir, esta obra demuestra un conflicto curioso: un simulador

destruye y aprovecha a otro simulador. Primero, Navarro asesina a César, y luego, para esconder su crimen, aprovecha este hecho de que César sea simulador; en la escena final Miguel amenaza a Navarro diciendo que lo acusará como asesino. Sin embargo la frase siguiente indica el plan minucioso de Navarro: “Si dice usted que soy un asesino, gente mal intencionada podría creerlo; pero como también piensa usted decir que su padre era farsante, nadie lo creerá ya” (155). Es decir, si Miguel denuncia que Navarro es asesino, también tiene que denunciar que César es farsante. Entre el pueblo ya la imagen heroica de César es demasiado fuerte, y nadie puede creer que César es simulador. De modo que Navarro es un simulador que utiliza a otro simulador para obtener el poder y la fama. En suma, César y Navarro manifiestan otro aspecto peligroso de la simulación: los conflictos entre los simuladores; esto es, un simulador intenta aprovechar y destruir a otro simulador.

3. Julia

Julia manifiesta una consecuencia desagradable de la simulación en esta última secuencia: preocupada en la apariencia y fingiendo ser “una hija del general revolucionario” nunca puede mejorar su vida. Desde al principio hasta el fin Julia actúa como una chica infeliz; siempre maldice a los hombres, y se preocupa de su fealdad. No se opone contra la simulación de su padre porque quiere “parecer” una hija del héroe. Al final de la obra, la imagen de Julia es aún peor, y casi insensata; aunque su padre fue asesinado, todavía trata de parecer “una hija de héroe”; las frases de Julia después del asesinato indican su locura: “Mamá, iremos todos. Y se le harán los honores... ¿No comprendes?”, “¿No comprendes mamá? Él será mi belleza” (152-153). Al escuchar estas palabras, Elena, la madre de Julia, queda atónita, y no puede decir nada: “*Elena*

hace un esfuerzo para hablar, sin lograrlo. Agita un poco una mano” (153). La imagen de Julia, único personaje que desea la simulación de su padre, es demasiado miserable y aún de locura.

4. Miguel

Hasta el final Miguel simboliza a la gente que busca la verdad, esto es, lo opuesto de la simulación. En el epílogo, Usigli también describe a Miguel como un personaje de razón que busca la verdad y no su verdad (183). Miguel rechaza la verdad subjetiva; su padre siente como si fuera un héroe verdadero. Por lo tanto César inventa su verdad, pero Miguel quiere “la verdad”, esto es, la verdad común que todos pueden aceptar. Sin embargo la fuerza de la simulación es demasiado fuerte y vence a la verdad; hasta el fin espera que su padre deje de ser un simulador, y no está convencido de que su padre tenga que actuar como si fuera el general César Rubio. Al final, Miguel se siente totalmente vencido y sale de la casa. La conversación siguiente entre Miguel y Navarro indica la derrota completa de Miguel:

Miguel: ¡Es usted repugnante! Y hace de México un vampiro... pero no es eso lo que me importa... es la verdad, y la diré, la gritaré.

Navarro: (*Se lleva la mano a la pistola. Miguel lo mira con desafío. Navarro reflexiona y ríe.*) Nadie lo creerá. Si insiste usted en sus desvaríos, haré que lo mandan a un sanatorio (154).

A través de la derrota de Miguel, la obra manifiesta la realidad repugnante: la simulación prevalece como si fuera la verdad, y la verdad es tratada como si fuera una locura.

Usigli menciona a Miguel en el epílogo, e insinúa que su actitud de buscar la

verdad es nada más que una locura: “Nuestra historia política es elocuente en probar que los gobiernos de México han creído siempre que la verdad no es otra cosa que una mentira generalizada. Por eso el estudiante universitario de *El gesticulador*, que busca la verdad en las huelgas escolares, no es más loco que cualquiera” (179). Según Usigli, a través de toda la historia mexicana, la mentira ha prevalecido; de modo que buscar la verdad es una conducta vana. Miguel representa a los mexicanos que “vanamente” busca la verdad.

En la última escena, Usigli añade una nota curiosa: “*el sol es cegador*” (156). Es decir, cuando Miguel sale de la casa, sufre a causa de la luz fuerte del sol. Esto puede interpretarse de la manera siguiente: este sol simboliza “la verdad”; es decir, en el interior de la casa la mentira ha dominado. En el exterior Miguel tiene que confrontar a la verdad. Ver la verdad es tan difícil como ver el sol, y Miguel lo ha experimentado al saber que su padre no es el héroe. Sin embargo, ahora Miguel necesita luchar para aceptar la verdad. Como he mencionado, dentro de la obra la mentira ha vencido a la verdad, pero la parte final manifiesta que Miguel va a seguir luchando; la acotación del autor demuestra su intención de recuperarse y luchar otra vez: “*Se cubre un momento la cara con las manos, y parece que va a abandonarse, pero se yergue. Entonces toma, desesperado, su maleta*” (156). De modo que hasta el fin Miguel es un símbolo de la lucha contra la mentira. En ese sentido, Miguel simboliza una esperanza de conseguir el triunfo de la verdad; mientras que sigue luchando, siempre hay una esperanza de ganar.

5. Elena

En la secuencia final Elena demuestra su impotencia más aún; como he mencionado, Elena es una mujer que busca una vida segura, sin ninguna ambición. Sin embargo, durante la revolución este deseo de tener la vida sin peligro no era apreciado; al contrario, se destruía. En caso de esta obra, los que destruyen esta vida tranquila son los simuladores. En el final, Elena definitivamente se convierte en una víctima de la simulación; siempre se preocupó de la simulación de su esposo, y ahora tiene que angustiarse aún más a causa de la muerte de César. Además, la persona que mata a su esposo es también un simulador, Navarro.

Usigli menciona el machismo mexicano en el epílogo de la obra; es posible relacionarlo con la imagen débil de Elena:

El mexicano golpea a su mujer (...) La golpea, sobre todo, por su empeño, que él cree amoroso, de elevarla a una dignidad de la que se siente investido, y esto es quizás más grave que cuando la golpea con el latido interminable de su superioridad. Circula en ella como una sangre viciada, hasta privarla de todo carácter personal, y la sacrifica a la tradición de heroísmo de la mujer mexicana (168).

Aunque la obra no muestra abiertamente la violencia contra las mujeres, la superioridad de los hombres en esta obra es evidente; las dos mujeres, Julia y Elena, prácticamente no pueden hacer nada bajo la superioridad de los hombres; Julia busca a los hombres a quienes nunca puede alcanzar, y Elena no puede detener la simulación de su esposo y el asesinato de Navarro.

No obstante, hasta el final Elena no abandona su posición; nunca muestra la codicia de obtener fama; su modestia aparece cuando se entera de la muerte de su marido.

Estrella, uno de los políticos, le dice “El gobierno revolucionario no olvidará a la familia de su héroe más alto”, pero Elena nunca muestra interés y contesta “No quiero nada de eso” (152). Si bien Elena es incapaz de detener los crímenes, demuestra esta fuerza de mantener su honestidad. De modo que Elena simboliza una esperanza, como Miguel en la escena final. Aunque no podía hacer nada para detener la simulación, por lo menos muestra su voluntad de seguir peleando contra la simulación.

6. Políticos

En la secuencia final los políticos demuestran su impotencia aún más; aunque éstos dependen totalmente de la fama de César, no pueden detener ni adivinar el asesinato. Su papel es completamente secundario, y demuestran la debilidad de los políticos mexicanos que necesitan ayuda del general simulado aunque al fin no pueden obtener nada. De modo que obviamente los políticos simbolizan la caída de México; de ninguna manera pueden representar la prosperidad de México; al contrario, su incapacidad en esta obra indica la corrupción de la política mexicana. La simulación domina y controla a los pueblos, sin embargo los políticos ni siquiera se dan cuenta de eso. En consecuencia, los simuladores vencen a ellos; por lo tanto nunca se dan cuenta de que César no era el general heroico, y además no pueden detener la conspiración de Navarro, un hombre que simula a una persona inocente. El poder de los simuladores ha superado el poder de los cinco políticos.

7. El pueblo

Al final el pueblo es casi completamente manipulado; Navarro, tras su crimen, persuade al pueblo de que César es “mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones fanáticos católicos” (151), y las pruebas son “un crucifijo y varios escapularios” (150) que ha preparado para simular ser un hombre inocente. La reacción del pueblo fue, como la acotación dice; “*Un ‘viva César Rubio’ clamoroso se deja oír*” (155). El pueblo ha creído “unas pruebas simuladas” que se pueden fabricar muy fácilmente. Hasta el fin el pueblo no sabe nada de la verdad; cree que César fue el general revolucionario y, además, que Navarro es inocente. De modo que el pueblo mexicano en esta obra simboliza ser una víctima de los simuladores: ha sido manipulado muy sencillamente por los dos simuladores y unas pruebas falsas.

V. Los temas

A. La identidad nacional y la influencia extranjera

Ragle define la obra de Usigli como “the evolution of a national poetic theater” (308), y lo explica de la siguiente manera: “This theater and this public would mark a sure step toward true national identity based not on hypocritical ‘gestos’ nor a reactive fear of foreign absorption, but on the simple condition of honesty” (308). De modo que Ragle enfatiza los temas de la identidad nacional y la influencia extranjera en las obras de Usigli. Al analizar la relación entre César y Bolton, se puede comprobar la importancia de los dos temas mencionados: Bolton manifiesta la influencia estadounidense, y César simboliza México que abandona su propia identidad, muestra los gestos hipócritas y al fin se hace un simulador. Como Ragle insiste, la obra manifiesta que al relacionarse con extranjeros, se debe mantener la honestidad. El fracaso de César es mostrar los gestos

hipócritas en vez de la honestidad. Esta sección del trabajo analiza esta relación de César y Bolton, y justifica la teoría: los dos simbolizan los Estados Unidos y México.

Como ya se ha mencionado, Usigli presenta a Bolton como un incitador de la simulación; César se hace simulador cuando conoce a Bolton. Por consiguiente, a través del análisis de Bolton, posiblemente puede encontrar la causa de la simulación de César. Bolton es un profesor de la Universidad de Harvard, y está buscando información sobre César Rubio, un general heroico durante la revolución mexicana. Bolton ofrece el dinero que puede pagar por las informaciones, y para obtener el dinero César deja que Bolton crea que él es el general heroico; Bolton realmente lo cree y publica un artículo. Es decir, por lo menos al principio, César insinúa ser el general para obtener el dinero de Bolton. En otras palabras, César aprovecha a Bolton que puede pagar el dinero.

De modo que el dinero es el incentivo de la simulación, pero lo interesante es que Usigli destaca que Bolton es estadounidense:

La voz de Bolton: *(Con un levísimo acento norteamericano) ¿Hay un teléfono aquí? He tenido un accidente. (César se dirige a la puerta y abre. Aparece en el marco el profesor Olver Bolton, de la Universidad de Harvard. Tiene treinta años y una agradable apariencia deportiva. Es de un rubio muy quemado por largos baños de sol, y viste un ligero traje de verano.)*

(21)

Usigli presenta a Bolton con las características múltiples de los Estados Unidos; primero, el acento en su español refleja una característica de los estadounidenses, y además enseña en Harvard. “Una agradable apariencia deportiva” insinúa la riqueza de los estadounidenses que pueden mantener el cuerpo saludable. Por lo tanto, se puede afirmar

que Usigli intenta enfatizar que la fortuna de los Estados Unidos atrae a César y, en consecuencia, simula ser el general.

No obstante, el dinero no es único incentivo de la simulación. Como ya he mencionado, al principio el dinero de Bolton provoca la simulación de César, pero luego, el artículo de Bolton causa el escándalo tremendo que eventualmente incita a una simulación radical de César. De modo que la fuerza del dinero y el artículo periodístico de Bolton en los Estados Unidos causan la simulación de César, y eventualmente afectan a todos los miembros de la familia y hasta el pueblo y los políticos. Usigli menciona esta predominación estadounidense en la política y economía mexicana en el epílogo de la obra: el autor introduce a Juárez como un político que necesitaba la ayuda del gobierno norteamericano para consolidar su poder, y presenta a Porfirio Díaz que intentaba promover la capitalización europea para refrenar la invasión económica estadounidense, y señala: “ (...) el peso y la predominancia del buen vecino en nuestra existencia política y económica, su gradual penetración en nuestra cultura, han sido cotidianos desde hace casi un siglo (...) Apenas caído Díaz, nuestros gobiernos sucesivos viven y mueren con la vista fija en la Casa Blanca.” (196-197). Es decir, Usigli introduce a Bolton como un representante de los Estados Unidos que ejerce la influencia económica y política en México. La simulación de César simboliza la cultura mexicana invadida por los estadounidenses y que ha perdido su identidad.

Usigli también explica la intención de presentar a Bolton en la manera siguiente: “pretendo señalar la evolución que está sufriendo el interés de los Estados Unidos en México. Un interés que empieza a volverse espiritual e intelectual” (201). Estas frases indican el interés de Bolton en el general César Rubio. Bolton intenta averiguar sobre el

héroe revolucionario para obtener la información, escribir un artículo y triunfar en su carrera como investigador. Esta acción de Bolton es similar al interés económico de los Estados Unidos en México. Bolton intenta negociar con César porque tiene interés en el general mexicano, y este interés causa la simulación de César; es decir, la obra insinúa que a causa del interés estadounidense, México puede caer en la situación caótica como la simulación de César, y eventualmente seguir el camino hacia su autodestrucción.

Por añadidura, esta influencia negativa de los Estados Unidos se puede relacionar con el fracaso de México que constantemente ha intentado imitar los métodos extranjeros. En el epílogo, Usigli utiliza un término “una mentira colectiva” para presentar las creencias equivocadas de los generales representantes de la revolución mexicana:

De igual modo que Díaz cree que el mexicano quiere vivir a la europea, Madero cree que el mexicano quiere el sufragio a la manera suiza; Huerta cree que el mexicano se encontrará bien en una disciplina militar a la alemana y, sobre todo, piensa que la tradición nacional de la traición representa un anhelo, una mentira ya colectiva. No puede menos que observarse, al registrar estos fenómenos, que todo el sistema político europeo que entrara en crisis en 1914, está representando en México con una amplitud desconcertante (176).

Es decir, la relación política con los países extranjeros es una dificultad constante para México. De modo que esta obra propone las preguntas siguientes: ¿Hasta dónde puede aceptar la influencia extranjera? ¿Hasta qué punto puede “simular” ser otros países?

Otro aspecto curioso de Bolton es el hecho de que Bolton utiliza el dinero para obtener la información que quiere; esta función de dinero entre Bolton y César insinúa la relación entre México y los Estados Unidos con la que frecuentemente se involucra el

dinero. Usigli critica a estos políticos que intentan utilizar los medios comerciales para mantener la relación beneficiosa con los Estados Unidos: “Ni el odio ni el dinero son buenas armas cuando se trata de estas cosas. El odio empequeñece y el dinero ensucia” (230). La cita indica que el dinero de Bolton ensució a César moralmente, y le dio una ocasión de convertirse en simulador. De modo que esta relación de Bolton y César simboliza la de México y los Estados Unidos que posiblemente puede ser ensuciada con la intervención del dinero.

Gordon Ragle presenta un análisis sobre la perspectiva de Usigli en cuanto a la relación entre los Estados Unidos y México: “For the Mexican, says Usigli, the truth is a generalized lie: he rails at the United States for political, economic, and cultural invasion, but it is his own bearing which encourages and conditions the Northern Threat” (307). Al analizar *El gesticulador*, indudablemente se ve que la relación de César y Bolton simboliza la de México y los Estados Unidos, como el análisis de Ragle indica. Esto es, Bolton puede “invadir” a César puesto que César ofrece una condición que facilita la invasión, y Usigli presenta “la simulación” como una manera de facilitar la invasión. Al observar las acciones de César y Bolton, se puede notar la similitud de la relación entre los dos países. La acción de Bolton refleja la invasión estadounidense: entra a México y se acerca a César para obtener la información que posiblemente puede impresionar a la academia de su país. Es un tipo de explotación económica que aprovecha el recurso extranjero para producir beneficio propio. La simulación de César simboliza la actitud de México que alienta la invasión; puesto que César es económicamente pobre, intenta hacer cualquier cosa que posiblemente le produzca beneficio. Cuando aparece Bolton en el primer acto, César fácilmente deja a Bolton entrar a la casa (21). Y durante la

conversación entre los dos, César da información sobre el general revolucionario de quien Bolton desesperadamente está buscando (40). En otras palabras, César utiliza “simulación” para provocar el interés de Bolton.

Esta actitud representa a México que alienta la invasión económica, política y cultural de los Estados Unidos. De modo que precisamente la relación de los dos personajes simboliza la de los dos países, y la obra presenta la simulación como una de las acciones que provocan la invasión de los Estados Unidos. En otras palabras, Usigli presenta la simulación como una acción peligrosa que puede alentar la invasión.

B. El poder

Al analizar a cada personaje, se puede afirmar una característica que muchos de éstos tienen en común: la búsqueda del poder. César también quería el poder porque nadie lo respetaba; la actitud de Julia y Miguel muestra la falta de respeto a su padre. Es decir, la mayor motivación de la simulación es obtener el poder; por lo tanto Navarro también es un simulador que aprovecha la fama de César Rubio e intenta obtener el poder. Esta relación entre el poder y la simulación es obvia en toda la obra. Los simuladores se comunican con los que buscan poder; por ejemplo, Bolton intenta conseguir la información sobre el general revolucionario César Rubio porque quiere presentar públicamente la verdad del revolucionario heroico e incrementar su prestigio de profesor con influencia académica. Julia quiere el poder puesto que los hombres no le hacen caso a causa de su fealdad. Los políticos que apoyan a César, Treviño, Guzmán, Salinas y Estrella, intentan desesperadamente obtener el poder aprovechando la fama del general César Rubio. Probablemente Elena y Miguel son únicos que no buscan el poder; Elena

intenta detener la impostura de César, y Miguel siempre trata de encontrar la verdad. Sin embargo no hay duda de que todos otros personajes están casi obsesionados de obtener el poder. De modo que a través del análisis de esta obra, es posible proponer un axioma: Donde se busca el poder, surge una simulación.

Sin embargo, el poder de esta obra nunca parece un poder constructivo; es un poder que engaña o destruye. Se puede llamar “poder destructivo” puesto que no causa ninguna consecuencia positiva. Por fingir ser un héroe, César obtiene poder pero ese poder desintegra a los miembros de la familia; esta desintegración es obvia al ver la escena final donde Miguel sale de la casa solo, y además Elena muestra un gesto de abandono de Julia al ver que ella está locamente obsesionada por la fama. Navarro consigue el poder al fingir ser hombre inocente que admira a César como héroe nacional, sin embargo aprovecha su poder para asesinarlo y engañar y controlar al pueblo. De modo que el poder provocado a través de la simulación nunca resulta en consecuencia positiva; el poder en esta obra es nada más que un abuso contra la familia de César y contra el pueblo mexicano. Este abuso del poder es también un tema que el autor presenta a los espectadores.

En el epílogo de la obra Usigli trata de “la nacionalidad de Dios”; al leer esta parte del epílogo, se puede confirmar que la simulación de México para obtener poder existió desde el comienzo de la historia mexicana: “Dios siguió siendo español. Dios destruyó las pirámides antiguas, desposeyó y sacrificó a los príncipes mexicanos, despojó al pueblo de su lengua natural, de sus trajes de plumas y piedras preciosas, de sus ídolos, de su embriaguez ritual, etcétera” (225). Usigli irónicamente describe a los españoles como a “Dios” que destruyeron la cultura azteca; es decir, los españoles simularon a Dios

y justificaron su destrucción. Para obtener poder, era necesario simular a Dios puesto que ser Dios le otorgaba el derecho de dominar, conquistar y justificar la destrucción. Este hecho manifiesta que desde al principio de la historia mexicana y latinoamericana, la simulación ha provocado el poder y dominado al pueblo. Además, igual que el poder de los personajes de esta obra, el poder colonial no fue constructivo; fue poder destructivo. Esta cita de Usigli asimismo manifiesta que la simulación para conseguir el poder ha tomado varias formas distintas; los españoles que simularon a Dios, Navarro simula a un hombre inocente, y César simula al general heroico. La historia de México muestra varias maneras de simular ser otros; no obstante, el propósito no ha cambiado: conseguir el poder y controlar a los otros.

C. La historia

La exposición de dos historiadores (César y Bolton) sugiere que uno de los temas fundamentales es la credibilidad de la historia. La historia es nada más que un libro escrito con palabras, y nunca puede garantizar la verdad de los hechos. En otras palabras, la simulación de César y Bolton simboliza la simulación de la historia. La historia es escrita por los intelectuales como César y Bolton, pero ninguno de los dos aparece como un escritor que escribe la verdad. El artículo de Bolton es una falsedad hecha de los comentarios de César. Además, César actúa el papel de general, y a través de su actuación está construyendo una historia inventada de César Rubio, el general legendario. Es decir, ambos historiadores de la obra están fabricando las mentiras. De modo que la simulación de César y el artículo escrito por Bolton simbolizan la simulación de la

historia. La historia nunca puede ser la verdadera absoluta; al contrario, es posible que sea una mera simulación.

Se puede discutir este tema de la historia al observar la simulación de Navarro también. Navarro no es historiador, sin embargo inventa la historia y la expone públicamente. Anuncia la muerte de César frente a la masa para que César Rubio vaya a quedar como mártir nacional en la historia mexicana. Sin embargo es nada más que un anuncio de un hombre ambicioso que trató de obtener el poder aprovechando la fama del César Rubio. La historia puede ser escrita por cualquier persona; posiblemente el escritor de la historia puede ser un hombre ambicioso y cruel como Navarro. De modo que la obra demuestra esta incredibilidad de la historia. La historia puede ser nada más que una simulación escrita por los que quieren el poder para dominar a la masa.

Esta falsificación de la historia en esta obra también refleja a los conquistadores conocidos de la época colonial. Por supuesto que éstos son individuales que vivieron en época totalmente distinta a la época de César Rubio, no obstante al analizar el epílogo de la obra, es indudable que Usigli está muy consciente de este comienzo de la historia mexicana. En numerosas partes del epílogo trata de la Conquista de México, y destaca la importancia de observar la historia desde la época colonial. De modo que referir a los conquistadores para interpretar esta obra no es una interpretación forzada. En cuanto a la falsificación de la historia, se puede referir numerosos conquistadores que escribieron un libro para contar la conquista de México; por ejemplo Hernán Cortés escribió las cartas al conquistar la Azteca e informar el proceso de la conquista al rey; no obstante las cartas que escribió muestran mucha subjetividad. En caso de *Cartas de relación* de Hernán Cortés, describe a sí mismo como un guerrero valiente que constantemente peleaba

contra los paganos (no cristianos)¹⁵. Para mostrar la imagen favorable de Cortés, tuvo que escribirle al rey solamente lo que quiere mostrar. Es decir, los escritores siempre presentan sólo las informaciones que quieren presentar; de modo, Usigli les entera a los espectadores que no deben olvidar que la historia es escrita con la subjetividad de los escritores, y que desde el comienzo de México del siglo XVII esta simulación existió.

D. Héroe nacional

Como César indica con sus palabras, durante la revolución aparecieron numerosos guerreros y políticos que se comportaron como si fueran héroes nacionales. Por lo tanto esta obra manifiesta la simulación y la hipocresía de los guerreros y políticos; los héroes nacionales eran nada más que una ilusión. Pero, ¿por qué el pueblo necesita a los héroes nacionales? Los personajes simulan ser los héroes porque el pueblo necesita satisfacer su ilusión. Al analizar *El gesticulador*, se puede afirmar esta necesidad de héroes y la razón de crear a los mismos.

La revolución mexicana era una serie de batallas, y obviamente derrame de sangre enorme; este hecho de la batalla sangrienta es descrito cuando César y Bolton cuentan del general César. Sin embargo lo que la revolución produjo fue demasiado pobre; esta vanidad de la revolución es evidente al observar a cada personaje. De hecho, nadie está satisfecho de su vida. La familia de César es pobre, los políticos tienen la ambición de ganar la elección, Navarro comete un asesinato para obtener fama; es decir, la obra demuestra los conflictos interminables que nunca acabarán. La revolución no mejora la

¹⁵ Tomo el dato de la siguiente edición: *Cartas de Relación, Hernán Cortés*. Mexico: Editores Mexicanos Unidos, 1992.

vida de nadie. La insatisfacción del pueblo ha causado la revolución, pero lo que causa es nada más que producir otra insatisfacción.

Después de sacrificar tantas vidas, nadie quiere creer que la revolución trajo poco beneficio; de modo que el pueblo mexicano busca algo positivo que la revolución pudo haber producido. Una de las consecuencias positivas es un surgimiento de los héroes nacionales. Los héroes provocan la energía del pueblo; este surgimiento de la energía del pueblo aparece al final de la obra cuando Navarro anuncia frente del pueblo la muerte heroica de César: los gritos de los mexicanos simbolizan la energía de la gente ante un discurso falso que habla de un héroe nacional. Todos adoran a este héroe, e intentan trabajar mucho para imitarlo y ser como César Rubio. En otras palabras, los héroes nacionales provocan una fuerza enorme en el pueblo; de modo que los héroes son necesarios. Para sobrevivir, uno necesita alguna motivación, y los héroes nacionales pueden ser origen de ella. Por supuesto que los héroes en *El gesticulador* son nada más que unos simuladores; sin embargo, aunque sean así la obra revela una realidad difícil de creer: para satisfacer a los pueblos la verdad no es necesaria. Lo que importa es el “parecer” de los héroes, y eso es suficiente para los pueblos. Aunque sea una ilusión, todavía la gente puede conseguir fuerza.

En suma, uno de los beneficios de la revolución es este surgimiento de los héroes nacionales que pueden dar energía a los pueblos. Por eso la gente trata de crear un héroe aunque sea un simulador como César. Nadie quiere creer que la revolución era nada más que violencia vana; quieren creer que por lo menos algunos héroes aparecieron, aunque simuladores como César y Navarro. Usigli expresa esta búsqueda de los héroes nacionales de la siguiente manera: “hay que salvar la revolución, aunque sea acabando

con todos los revolucionarios, como hay que salvar a los héroes aunque sea asesinando a los hombres. Hay que salvar los mitos y hay que acabar con las ideas” (216).

E. La fuerza de violencia

En esta obra, todas las acciones violentas ocurren fuera del escenario, de modo que la violencia no es presenciada por el espectador. Sin embargo, demuestra que la violencia es el método más efectivo para obtener el poder, y al mismo tiempo manifiesta que no se puede discutir de la revolución mexicana sin tener en cuenta de la violencia. Lo que Usigli muestra en la obra es la fuerza absoluta de la violencia; César finge ser el general revolucionario, e intenta obtener el poder. Sin embargo, la violencia de Navarro elimina la ambición de César. En otras palabras, al confrontar la violencia, la simulación de César es completamente impotente porque la violencia tiene la fuerza de eliminar todo. Como ya se ha discutido, la simulación de César provoca el poder y efectivamente controla y domina al pueblo. No obstante al confrontar la violencia de Navarro, no puede hacer nada; César muere sin resistir.

Se puede afirmar que durante la revolución, aparentemente los que no podían usar la violencia eran débiles. Por ejemplo, Elena es un personaje que intenta resolver el problema, sin violencia; desesperadamente intenta detener la simulación de su esposo César con las palabras, pero termina sin ningún éxito. Convencer y persuadir con las palabras es el método más pacífico de resolver los problemas, pero las palabras de Elena nunca resuelven nada. Elena misma expresa esta impotencia en la escena final donde Julia acepta la simulación de su padre y trata de obtener la fama aprovechando la muerte

de éste. Al confrontar la estupidez de su hija, Elena trata de decir algo, pero no puede decir nada (153). En este momento, Elena supo que las palabras no funcionan para nada.

Navarro prueba que la violencia es el método más efectivo para obtener el poder; de modo que se puede decir que esta obra demuestra el dominio de la violencia durante la revolución mexicana, y la simulación nunca puede vencer la violencia. Al simular ser el general famoso, César obtiene cierto nivel de la fuerza y se siente como si fuera un verdadero héroe; está completamente ilusionado y siente que puede vencer y ganar todo, pero en la escena final Navarro asesina; esto es, la violencia maliciosa fácilmente destruye la ilusión. Las frases siguientes de César claramente indican esta ilusión: “No soy César Rubio (...) Pero sé que puedo serlo, hacer lo que él quería. Sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú” (124). Al final, la obra revela que esta frase no se realiza: César no puede impedir su propio asesinato tramado por Navarro. Es decir, como ya he anotado, al simular, César está viendo la ilusión de que tiene la fuerza que puede vencer todo. El hecho de que la violencia de Navarro hubiera matado a César manifiesta el peligro de esa ilusión. A causa de esa ilusión, César subestima la fuerza extrema de la violencia.

F. La limitación y la simulación

El autor ha puesto una nota curiosa en el epílogo: “Si César Rubio tuviera una conciencia de sus límites -si el mexicano tuviera una conciencia de límites-, sería un ser lleno y completo en sí mismo, consciente, satisfecho y aun orgulloso de su destino (240). Esto significa que el fracaso de César es cruzar el límite que no debió cruzar, y el autor avisa a los espectadores que hay que estar consciente de la limitación; si no, su destino

puede ser fatal. Pero este análisis provoca una pregunta: exactamente, ¿en qué momento César cruzó el límite? Al observar las acciones de César, se puede encontrar el momento en que César cruzó el límite: cuando empieza la simulación. Después de comenzar a simular, su familia se desploma, y eventualmente la simulación causa su muerte. Es obvio que la vida de César empieza a dirigir el destino fatal cuando César empieza a simular al general legendario. De modo que Usigli presenta la simulación como el límite que no se debe cruzar.

No obstante, hay una característica peculiar en la simulación de César: nunca dice que “yo soy el general”. Elena lo indica durante la conversación con Miguel: “El nunca dice a nadie ‘Yo soy el general. César Rubio’. A nadie... ni siquiera a Bolton. El lo creyó, y tu padre lo dejó creerlo” (139). Es decir, nunca declara la identidad falsa, y eso es el límite que César no quiere atravesar; sin embargo la situación de su familia se empeora y al final pierde la vida. César tiene el límite que no quiere cruzar en su mente, pero ese límite no es suficiente para evitar su destino destructivo. Cuando César empieza a dejar a los otros creer en su falsa identidad, ya ha cruzado el límite que no debió haber cruzado. Y obviamente, César no está consciente de su límite. De modo que, como Usigli indica en el epílogo, César cae en el destino fatal. En suma, a través de presentar la simulación de César, Usigli insiste en que hay un límite que no se debe cruzar. Desafortunadamente César no está consciente de este límite, o no puede reconocerlo.

G. La gradualidad de la simulación

Usigli presenta la simulación como un hábito maligno que se intensifica y empeora gradualmente. Puesto que la simulación se desarrolla gradualmente, al principio

César no se da cuenta de las consecuencias graves. Cuando habla con Bolton, no dice que no es el general que Bolton está buscando; en este momento ya cruzó el límite (que ya se ha discutido en la sección anterior) y su camino desastroso ha empezado, pero no está consciente de eso. En este momento no tiene intención de ganar la elección y ser gobernador; todo lo que quiere es el dinero que Bolton le paga. Por lo tanto en este momento César cree que la simulación es muy temporal; no obstante, luego los políticos empiezan a tratar a César como el general legendario; desde entonces la simulación se hace más consistente, y al fin su vida termina con su falsa identidad; es decir, la identidad simulada se va a quedar para siempre porque César no revela su verdadera identidad hasta el fin de su vida. En suma, la simulación se desarrolla gradualmente, y al fin se afirma como si fuera su verdadera identidad. La obra muestra este proceso de completar la simulación: empieza como un fingimiento temporal, pero luego se hace más firme y constante, y al final se convierte en la simulación permanente. Sin embargo, cuando uno empieza a simular a otro, no se da cuenta de que la simulación crece y se hace más constante porque “gradualmente” la simulación se pone más firme. Por lo tanto esta gradualidad es otro peligro de la simulación que *El gesticulador* presenta.

H. La dominación de conversaciones

Todas las acciones pasan dentro de la casa del profesor César Rubio; lo que ocurre dentro de la casa es nada más que los diálogos y las discusiones entre los personajes, y aunque la obra trata de las guerras civiles sangrientas durante la revolución mexicana, todos los acontecimientos violentos ocurren fuera de la escena. El asesinato del profesor César Rubio también sucede fuera de la casa, y los personajes y los

espectadores lo saben a través de las conversaciones. Willis Knapp Jones ha comentado sobre *Medio tono*, (1937) la primera obra estrenada de Usigli: “Su poderoso efecto dramático está apoyado en su lenguaje sencillo y su acción sin violencias” (171). El mismo año Usigli escribió *El gesticulador*; por lo tanto este efecto dramático del lenguaje sin violencia está presente igualmente. Las conversaciones con el lenguaje sencillo dominan la obra entera, y fácilmente les transmiten a los espectadores los pensamientos, los conocimientos, las emociones y las creencias de cada personaje.

Esta dominación de las conversaciones nos demuestra una característica curiosa de la simulación: puesto que las conversaciones toman el papel central de las acciones, los personajes también muestran la simulación a través de las conversaciones más que por las apariencias físicas. Por ejemplo el profesor César Rubio finge ser el general César Rubio, y el profesor aprovecha su conocimiento en la revolución mexicana para fingir al general; especialmente la conversación con Bolton muestra cuánto el profesor sabe de la revolución. Navarro igualmente utiliza las palabras para fingir un hombre inocente para probar su inocencia y convencer al público. Para fingir a otra persona, lo que necesita no es la apariencia física; las palabras es el mejor vestido para actuar. Es decir, esta obra manifiesta la fuerza de las palabras; los que hablan bien pueden simular bien.

I. La casa de la familia Rubio, un espacio aislado

Como ya he mencionado, todas las acciones ocurren en la casa del profesor César Rubio; la casa es vieja y está situada en el campo, y muestra la impresión de un espacio aislado. Por eso especialmente Julia frecuentemente muestra el deseo de salir de la casa: “Aquí ni con un siglo de vida haremos nada” (17). Este uso de la casa aislada se asocia

con el tema de la simulación; simular significa esconder la verdad, de modo que este espacio escondido funciona perfectamente para mostrar a los simuladores.

Dentro de esta casa, Usigli especialmente enfatiza la inquietud de Elena y Miguel; puesto que tienen que “esconder” la verdad, los dos personajes constantemente expresan su miedo. Cada vez que tienen una conversación, los miembros de la familia casi siempre hablan secretamente; es decir, la simulación del César Rubio obliga a Elena y Miguel a vivir en un atmósfera tan oprimida donde los dos tienen que mantener el secreto. De modo que la casa del profesor simboliza otra consecuencia desagradable de la simulación: puesto que los simuladores necesitan esconder la verdad, se obligan a vivir en un ambiente oprimido. Al final de la obra, Miguel grita: “¡La verdad!”, y sale de la casa; esta salida significa una escapada desde el espacio donde Miguel y Elena desesperadamente escondieron la verdad (156).

Capítulo 3: *Vejigantes* de Francisco Arriví (1958)

I. Introducción

Vejigantes es una obra teatral de Francisco Arriví (Puerto Rico, 1915-2007); la obra se estrenó en 1958 en San Juan.¹⁶ El teatro presenta algunos personajes que simulan lo que no son, y en caso de esta obra hay un propósito muy específico: simular para esconder su propia raza.¹⁷ De modo que el tema principal es la discriminación racial: la población puertorriqueña está dividida entre blancos, negros e indios y raza mixta (Langnas 20);¹⁸ en esta obra Arriví trata de las tres generaciones de mujeres en una familia que sufren a causa de su herencia africana: Toña, Marta y Clarita. Toña, una mulata, tiene relación con un hombre español, de la que nace una niña que se llama Marta. Debido a su raza mixta, Marta sufre discriminación racial; por consecuencia Marta se casa con un hombre español sólo para dar a luz un niño más blanco. Y nace Clarita, una chica que parece blanca aunque ha heredado la sangre africana. Todas las tres intentan ocultar su sangre africano, pero especialmente Marta se comporta como una simuladora que esconde su pelo crespo con turbante y usa blanquete en su cara. El título “vejigantes”

¹⁶ Enrique Laguerre introduce a Arriví como el dramaturgo más prominente que contribuyó a la revolución teatral de Puerto Rico: "La historia de la revolución teatral de Puerto Rico, desde Areyto para acá, no puede escribirse sin dar el debido relieve a la personalidad de Francisco Arriví. Productor, autor, director, luminotécnico, ha sido el quien ha dado vida y consistencia al grupo Tinglado Puertorriqueño" (298).

¹⁷ Frank Dauster presenta algunas otras piezas de Arriví y señala que la máscara para esconder su linaje racial es un tema frecuente de sus obras: "This is the mask which is so frequent in *Sirena* and *Vejigantes*, the mask which hypocrisy and fear force over the face of a people unwilling to accept their true heritage. With the exception of *El murciélago*, these plays revolve about very similar themes with very similar characters" (642).

¹⁸ Curiosamente, después de introducir esta estadística de razas puertorriqueñas, Langnas y Massa anotan "Puerto Rico no ha tenido nunca problemas raciales de importancia" en su libro *Historia de la Civilización Latinoamericana* (20). Es decir, *Vejigantes* derriba la teoría admitida de que los problemas raciales no tienen mucha importancia en Puerto Rico.

también insinúa el tema de la simulación; el término refiere los participantes enmascarados que aparecen en la fiesta de Santiago, en Loíza, una fiesta folclórica de Puerto Rico en donde esta obra tiene lugar (Alegría 130).

La obra refleja varios otros temas a través de hechos históricos de Puerto Rico, una isla dominada por España y luego por los Estados Unidos, de modo que el tema de la identidad cultural es significativo. También Arriví refiere la violación de las mujeres por los españoles en la época colonial, y presenta la dura situación de las mujeres puertorriqueñas; la obra entera manifiesta el sufrimiento de las mujeres abusadas por los hombres extranjeros. Igualmente presenta la discriminación racial arraigada en el sur de los Estados Unidos a través de Bill, un hombre de Alabama que se enamora de Clarita. En este capítulo analizaré el tema de la simulación en *Vejigantes*, la obra que se enfoque sobre la historia puertorriqueña y el problema racial de toda la América.

Esta obra consiste en tres actos; mayormente sigue el tiempo lineal a excepción de una escena donde Clarita recuerda lo que pasó con Bill en la playa de Luquillo en el segundo acto (65). No obstante hay un intervalo de cuarenta y cinco años entre el primer acto y segundo acto, por lo tanto el transcurso de tiempo es uno de los asuntos más significantes de la obra (31). Numerosos asuntos pasados son introducidos en los diálogos de los personajes, y a través de ellos se puede entender que el pasado traumático influye tremendamente en la vida de los personajes. La simulación también ocurre a causa de los recuerdos negativos que siguen afectando las vidas de las tres protagonistas: Toña, Marta y Clarita. Analizaré la obra a través de cuatro secuencias siguientes:

1. El error: Toña, una chica joven atractiva, está en los palmares de Loíza. Toña está bailando la bomba, un baile descendiente de África. Benedicto, un español borracho, persigue a Toña y tiene relación con Benedicto. Nace Marta, pero Benedicto no podía casarse con Toña debido a la diferencia racial. Consecuentemente Toña trabaja como una sirvienta de Benedicto (102).

2. El encubrimiento: Marta recibe educación pero sufre la discriminación racial. Por lo tanto se casa con un español para dar la luz de un niño más blanco, aunque sufre el abuso del esposo debido a su raza mezclada. Clarita nació, se educó, y conoció a Bill, un hombre estadounidense. No obstante no puede presentar a Mamá Toña porque es mulata, y Bill odia a la gente de raza mezclada. Marta siempre oculta su pelo crespo con turbantes a causa de su experiencia dolorosa, y además desesperadamente esconde a Toña porque quiere que Clarita se case con Bill y viva en los Estados Unidos sin ninguna preocupación a causa de su raza mixta.

3. La confesión: Clarita confiesa a Bill que ha heredado la sangre africana. Toña aparece y condena la rudeza de Bill, quien se perturba, se pone violento, y abandona la casa.

Marta llora su desesperanza.

4. El resultado: Clarita se siente feliz después de aceptar su herencia africana; aprende y baila la bomba con Toña, y Marta se quita el turbante y muestra su decisión de aceptar su raza africana.

Siguiendo las cuatro secuencias, analizaré los escenarios y personajes; las mujeres de sangre mixta desesperadamente simulan ser blancas, y ocultan su verdadera identidad racial y cultural. Igual que otras obras, la simulación es presentada como una acción necia y miserable. Analizaremos cómo Arriví presenta la simulación, y por qué los personajes se obligan a simular lo que no son.

II. La primera secuencia: El error

Esta primera secuencia se enfoca en la juventud de Toña; la historia de tres generaciones, Toña, Marta y Clarita, empieza con una relación sexual entre Toña, mulata puertorriqueña, y Benedicto, español blanco. La relación de los dos también manifiesta la historia de Puerto Rico que España había colonizado hasta el año de 1898 (Langnas 198). El escenario presenta la fiesta de Santiago, en Loíza, de modo que además de la historia de Toña y Benedicto, el autor también introduce esta fiesta folclórica de música y baile africanos.¹⁹

A. Escenario

El escenario toma lugar en el año de 1910 (Arriví 8); esta primera secuencia desarrolla la fiesta de Santiago, en Loíza. De modo que el escenario funciona como la presentación cultural de Puerto Rico. La fiesta se caracteriza con numerosos personajes

¹⁹ Ricardo E. Alegría introduce Loíza como un pueblo que ha conservado la cultura africana de Puerto Rico. La presentación de música y baile africanos es también un reflejo de la conservación de la cultura africana: “In Loiza the ethno-social homogeneity of its inhabitants and the relative isolation in which they have lived has allowed the conservation and the articulation of a body of beliefs and customs which today characterize the village. These conditions, together with the antiquity of the village, make it possible to find the survival of old Hispano-Catholic practices as well as the persistence of African beliefs and customs, which have already disappeared from other communities of the island” (124).

enmascarados como los Vejigantes, los Caballeros y las Máscaras locas, de modo que es un mundo de “simular” a unas criaturas llamativas y monstruosas (Alegría 129-131).

Arriví utiliza efectos sonoros como golpes y coros para crear la atmósfera de la fiesta, y lo más notable es que constantemente corre una canción folclórica llamada *Joyalito*, con la que los personajes bailan.

Joyalito, ay, Joyalito,

Joyalito, ay, Joyalito,

Te olvidaron en el puente.

Las acotaciones indican que con esta canción los participantes de la fiesta bailan “la bomba”, y según las conversaciones de Marta y Toña la bomba se asocia con la gente de color (35). Alegría también explica “la bomba” en su artículo “The Fiesta of Santiago in Loíza, Puerto Rico”, y la explicación bien corresponde a la bomba en esta obra.

The music and dances which the masqueraders perform are of African origin.

Important among the musical instruments used are the bombas, wooden drums about three feet high with a goatskin parchment. The bongó, pairs of small drums likewise made of wood and provided with a goatskin parchment, are also used, as well as tambourines (panderetas, simple iron hoops covered with goatskin), the guiro or guícharo, the palillos, (wooden sticks), the maracas or rattle, and the guitar. The dances which are performed to the music of these instruments are versions of the bomba and the plena (131).

Por lo tanto *Joyalito* representa la cultura africana que se ha heredado, y demuestra la influencia de las comunidades de negros en Puerto Rico. De modo que la primera secuencia presenta la fiesta de Santiago de Loíza como una demostración cultural, y al

mismo tiempo manifiesta la cultura mixta de Puerto Rico. Esta mezcla de varias culturas implica la existencia de razas distintas, que inevitablemente provoca conflictos raciales. Los simuladores de esta obra aparecen a causa de este ambiente de razas mixtas.

No obstante, mientras que se celebra la fiesta de Santiago, no hay muestra de discriminación racial; con *Joyalito* todos bailan, y Toña, mulata, aparece como una chica con quien todos quieren bailar. El escenario, con esta música africana, crea un ambiente donde todos pueden disfrutar y respetar la música africana sin tener en cuenta el racismo, y nadie siente la necesidad de simular ser de otra raza. Por estas razones, en las secuencias siguientes Toña recuerda esta fiesta con nostalgia.

Otro componente significativo del escenario es la naturaleza; por ejemplo, la siguiente acotación introduce numerosos objetos de la naturaleza de la región: “*Luces policromas de atardecer cálido definen, primero, la llama flotante de un flamboyán; luego, un bohío de pajas contra el friso de cocoteros franjeado de mar violeta*” (9). Esta hermosura de las plantas, luces y mar también funcionan para destacar la importancia de “la naturaleza”, es decir, lo innecesario de simular lo que no se es. En la segunda y tercera secuencia Toña recuerda este escenario y muestra su afecto por la naturaleza de los palmares de Loíza. En suma, el escenario de la primera secuencia presenta la música africana y la hermosura de la naturaleza; es el mundo en que se respeta la cultura africana y se puede apreciar la raza natural.

B. Los personajes

Los disfraces y las máscaras en este escenario son nada más que una demostración cultural de la fiesta de Santiago en Loíza; todos se disfrazan sólo para

participar en la fiesta, por lo tanto su simulación no tiene ningún propósito político ni un motivo de controlar a los otros. No obstante, lo curioso es que a través de los disfraces, el autor insinúa la verdadera naturaleza de personajes; especialmente el disfraz de Benedicto es significativa. Única simulación de esta secuencia es que Toña simula ser una sirvienta, y es consecuencia de la relación equivocada entre Toña y Benedicto.

1. Toña

La primera secuencia destaca que Toña es “mulata”; en la acotación, y los participantes de la fiesta también repetidamente llaman a Toña “prieta”. En una acotación Arriví describe la primera aparición de Toña: *“Toña, mulata oscura de cuerpo tenso y frescote como una palmera moza, irrumpe en el centro de la escena y ríe excitadamente mientras escruta los alrededores. Su rostro chispea gracia y salud animal”* (9). Según esta acotación, la imagen de Toña es muy agradable y saludable; no obstante hay varias maneras de interpretar esa apariencia: por ejemplo, Camilla Stevens interpreta esta descripción como una deshumanización de la mulata: *“the stage directions dehumanize her by presenting an image of an uncivilized and sexual creature of nature dancing in the beach”* (17). Sin embargo esta interpretación es problemática; como Stevens indica, seguramente Toña atrae a hombres sexualmente, pues aparecen unos personajes que tratan y hablan de ella como un objeto sexual. Pero, por otro lado, hay hombres que tratan a ella con respeto, como cuando Toña invita bailar a un Caballero²⁰, responde: “¿Y quién

²⁰ Alegría introduce a Caballero en la fiesta de Santiago, en Loíza como uno de los cuatro disfraces distinguidos: “One of these four types is the caballero, who attempts to imitate the dress of the old-time Spanish gentleman seen in the images. The caballeros represent the Saint. They stand for good in conflict with evil, for Christianity in conflict with paganism. Their costume includes a jacket and trousers made of lustrous materials such as cheap satins and rayons. Each piece is particolored: red, yellow, and green are the common colors. Caballeros wear masks made of screen wire and painted to represent what are taken to

se le niega a Toña? La prieta más querida del palmar” (25). Las palabras del Caballero no indican ninguna intención sexual; trata a Toña como a una muchacha simpática y agradable más bien que una mujer salvaje y sexual. Además, cuando Toña parece cansada, algunos participantes de la fiesta expresan seriamente su preocupación; por ejemplo una Loca²¹ le dice a Toña con voz natural: “Te ves muy cansada, Toña” (28). De modo que definitivamente el autor no presenta a Toña como “una chica inhumana”; es una chica agradable y no demuestra ninguna animalidad. Es decir, al principio de la primera secuencia la impresión de Toña es bastante agradable y atractiva; de ningún modo muestra la necesidad de simular a otra persona.

A pesar de la impresión agradable del principio, más tarde en esta primera secuencia Toña muestra dos aspectos: un aspecto feliz y otro infeliz. Benedicto, un gallego borracho, seduce y persigue a Toña, y la actitud de Toña aparentemente lo niega. Pero al fin y al cabo los dos desaparecen en el palmar; luego una conversación entre los dos indica que tuvieron una relación sexual, y Toña está embarazada. Toña aparentemente tiene miedo de dar a luz, y muestra su tremenda angustia cuando habla del embarazo con un hombre blanco. Se preocupa de qué puede decirle a su padre, y rompe a llorar. Es decir, la actitud de Toña indica que fue un error, o sea una relación no deseada. Desde este momento, ya no puede comportarse felizmente; su jovialidad natural se rompe,

be the features of a typical Spanish gentleman. In addition, a hat is worn which is generally decorated with small mirrors, bells, ribbons of various colors, and sometimes with paper flowers and birds. Owing to the expense of this costume and to the custom that the caballero appears at the festival upon horseback, those who adopt this dress are always townsmen of superior means. The behavior of the caballeros is always more grave and circumspect than that of the other masqueraders (129-130).

²¹ “Las locas”son también participantes disfrazados de la fiesta de Santiago; Alegría las describe en la siguiente manera: “These are men who dress as women and pretend to be mad. The locas pass along the streets of the town with brooms and cans, sweeping and cleaning the streets and porches of the houses and asking a recompense for their "work." They wear costumes of clashing colors and fit themselves with artificial busts. They do not customarily wear masks, but usually paint their faces black. In the lively street-dancing characteristic of the celebration, the locas and the viejos take the principal part (131).

y el Caballero claramente señala este cambio: “¡Toña ya no es Toña!” (28). Es decir, Toña en la primera secuencia representa a una persona que ha perdido su naturaleza a causa de error. Como el Caballero dice, Toña ya no es Toña, y surge la necesidad de “simular” ser una sirvienta y vivir con Benedicto porque el gallego no quiere casarse con la mulata. En suma, antes de tener la relación con Benedicto, Toña era una chica muy atractiva, y no tenía ninguna necesidad de simular otra persona. Sin embargo, después de su relación, pierde su alegría natural y además necesita simular ser una sirvienta. De modo que la simulación de Toña es una consecuencia de un error.

2. Benedicto

Benedicto es un gallego blanco que tiene relaciones con Toña; Benedicto no simula a nadie, no obstante su egoísmo obliga a Toña simular lo que no es. Desde al principio Benedicto muestra constantemente una imagen negativa e indecente en esta primera secuencia; al principio, la acotación indica que está borracho, y persigue a Toña como si fuera una fiera. Además, aunque la obra no menciona claramente, las conversaciones entre los personajes insinúan que relación sexual era una de numerosas violaciones cometidas por los españoles mujeriegos. Una Loca señala el hábito mujeriego de los españoles: “Estos españoles siempre nos llevan las prietas más guapas” (13-16). Obviamente refieren el mal hábito de los españoles que se llevan a las mulatas para tener las relaciones sexuales fácilmente. Además, en la conversación con Toña, Benedicto admite que el amor con Toña era nada más que una pasión temporal: cuando Toña murmura: “Yo no debo volver a casa”, Benedicto responde: “Tanto, por una locura común de hombre y mujer. Medio barrio ha nacido de amores como éste” (18). Su actitud

indica el deseo de evitar la responsabilidad de haberla embarazado. En consecuencia, obliga a Toña a simular ser una sirvienta y vivir juntos porque no tiene valor de casarse con una mulata. La imagen de Benedicto es sumamente negativa: borracho salvaje, mujeriego e irresponsable. Y este gallego provoca la impresión sumamente negativa de la simulación; un hombre tan corrupto que le obliga a Toña simular ser una sirvienta, y su intención es escapar de la realidad en la que él tuvo asunto amoroso con la mulata. Además, las siguientes generaciones de Marta y Clarita, se obligan a simular ser blancas a causa del error de este hombre corrupto.

Curiosamente, él lleva la máscara de Vejigantes, un personaje enmascarado que representa la maldad en la fiesta de Santiago (Alegría 130).²² De modo que Benedicto funciona como un malo que seduce a una mulata y la embaraza sin amarla. Es decir, la máscara de Vejigantes es la revelación de su verdadera naturaleza de Benedicto. La acción de Benedicto es bastante curiosa: simula y “revela” su verdadera naturaleza; es decir, hace exactamente lo opuesto de Marta que simula ser blanca para “esconder” su verdadera naturaleza.

3. Los Caballeros

Los Caballeros desempeñan un papel para introducir y describir a Toña; aclaran la popularidad de Toña, y también indican el cambio de Toña después de su relación sexual con Benedicto. Por ejemplo, al ver que Toña deja de bailar, un Caballero explica cómo era Toña antes: “Siempre has bailado toda la noche. La luz de la mañana te encontró

²² Alegría explica la apariencia de los Vejigantes en la siguiente manera; el aspecto grotesco de Vejigantes provoca la impresión de una antagonista: “The costume is made of a showy, brilliantly colored but cheap fabric which in some cases bears printed patterns. The characteristic feature of a vejigante is his mask, which is a grotesque horned face made of paste- board, coconut, gourd, or tin plate. The coconut masks are the most popular and showy of the whole celebration” (130).

debajo del flamboyán” (27). Su reacción al cambio de Toña es significativa; los Caballeros se comportan como la gente que no desea el cambio; por lo tanto su sorpresa y tristeza de ver a Toña distinta es muy evidente. Los Caballeros aman a Toña natural, es decir, a Toña que no simula. Lllaman a Toña “mulata”, pero sin expresar ninguna connotación negativa; la llaman así puesto que pueden respetar y apreciar su color de piel. En suma, los Caballeros simbolizan a quienes aprecian y quieren a la gente natural, así como muestran la tristeza cuando la naturaleza de Toña desaparece.

Por añadidura, al analizar la relación entre los Caballeros y Benedicto, se puede señalar que representan a los personajes reales de la fiesta de Santiago, en Loíza: según la presentación de la obra, los Caballeros y Benedicto son dos polos opuestos; los Caballeros quieren que Toña se quede como una chica agradable y enérgica que puede bailar toda la noche. Mientras que Benedicto, que se disfraza de Vejigantes, quiere tener relación carnal con Toña y quitarle su vitalidad. Curiosamente, esta relación entre los dos corresponde la relación de los dos personajes que representan la fiesta de Santiago.

Alegria explica la relación entre los Caballeros y Vejigantes:

It would appear that formerly the caballeros were the Saint's escort and performed certain pantomimes representing battles between themselves and Santiago Apostol on the one hand and the Moors on the other. The vejigantes are the counterpart of the caballeros and represent evil, the devil, the Moors whom the Santiago Apostol and the caballeros combat (130).

Como este artículo indica, los Vejigantes representan a los enemigos de Caballeros en la batalla religiosa entre los cristianos y moros; de modo que la relación entre los Caballeros y Benedicto en esta obra refleja la relación de los dos personajes de la fiesta de Santiago.

III. La segunda secuencia: El encubrimiento

Esta segunda secuencia demuestra que una familia puertorriqueña que ha heredado la sangre africana simula desesperadamente ser una familia puramente blanca. Toña se obliga a esconder en el cuarto de atrás y Marta se pone un turbante para ocultar su pelo crespo para que Clarita se case con Bill, un racista estadounidense. También se nota que mientras las tres mujeres esconden su linaje negro, siempre se comportan nerviosas e irritadas, y ninguna de ellas puede sentirse tranquila y feliz. Además, esta secuencia presenta aún más contextos históricos puertorriqueños; por ejemplo Clarita y Bill trabajan en una compañía de seguros, lo que refleja la relación comercial entre Puerto Rico y los Estados Unidos. El racismo radical de Bill manifiesta la supremacía blanca en Alabama, el sur de los Estados Unidos.

A. Escenario

En esta segunda secuencia aparecen dos escenarios. Uno representa la residencia donde las tres mujeres viven, y el otro la playa de Luquillo donde Clarita y Bill tienen una conversación. Ambos escenarios demuestran el tema de la simulación, pero especialmente la residencia de la familia que tiene numerosos aspectos que esconden la herencia africana y pretende simular una familia puramente europea. Analizaré ambos escenarios.

1. La residencia del Condado

La segunda secuencia empieza en una residencia de Condado, el año de 1958 (8). La acotación describe la residencia en que Toña, Marta, Clarita viven, y algunos aspectos de la residencia manifiestan la intención de presentar a una familia noble y esconder su verdadero origen africano. Primero, la residencia se sitúa en una zona de gente adinerada, llamada Condado. Cuando Toña está poniendo *Joyalito*, la música de origen africano, Marta le advierte “Vivimos en el Condado. Los vecinos aborrecen esta música” (35). Es decir, la familia vive en el Condado simulando ser una familia noble, y esconde su linaje africano. Otro aspecto notable es el estilo de la sala y los muebles: “*una sala de arquitectura moderna amueblada al estilo de la época: sofá, butacas y una mesa de centro sobre la cual descansa una pequeña radiola*” (31). Aparentemente esta arquitectura moderna y la abundancia de muebles es un esfuerzo de “parecer” mejor. Los siguientes objetos más claramente manifiestan la simulación: en la pared izquierda, se distingue “*Un gran retrato fotográfico de Benedicto*”, y en la pared derecha, se ve “*el cuadro al óleo de un español cuarentón*” (31). La familia intenta mostrar estos dos cuadros de dos españoles para enfatizar su sangre blanca. También se asoma un paisaje que se asocia con una naturaleza puertorriqueña: “*el jardín de flamboyanes florecidos y otras formas de vegetación tropical*”, y detrás del jardín hay algunas viviendas del Condado (31). Este jardín de flamboyanes le recuerda a Toña su juventud cuando bailaba la bomba en la fiesta de Santiago; sin embargo para esconder la sangre africana de la familia, Toña no puede salir al jardín para no mostrar su naturaleza mulata. Por esta razón, el jardín de los flamboyanes simboliza un lugar a donde Toña no puede salir para “simular” una familia puramente blanca. En suma, numerosos aspectos de la residencia indican la simulación de la familia.

2. La playa de Luquillo

Dentro de la segunda secuencia Arriví introduce un escenario de la playa de Luquillo con la técnica teatral de “flashbacks”, es decir, el escenario temporalmente vuelve al pasado.²³ A través del flashback Arriví presenta una retrospectiva de Clarita, la hija que nació de un blanco español y Marta. Clarita y Bill, un estadounidense racista, visitan a la playa de Luquillo y conversan; también esta escena aclara que los dos son novios más que amigos. Según las palabras de Clarita, es “La playa más bella de Puerto Rico en la mañana más azul”, y los dos disfrutaban la atmósfera romántica de la playa (65). La descripción de la acotación también enfatiza la frescura y el brillo de la playa:

“columnata de palmas de la derecha hacia el fondo y franja de mar zafireo y playa dorada a la izquierda. La luz diamantina de la mañana enciende un delirio de relumbres en nubes gigantescas y centellea sobre el acero verde de las palmas y la risa blanca de las olas” (65). Así que esta playa simboliza la belleza de la naturaleza de Puerto Rico, sin embargo asimismo refleja el deseo de Clarita que quiere ocultar su sangre africana.

Clarita le dice a Bill: “Te he reservado la sorpresa durante un mes” (65); es decir, Clarita tenía ganas de mostrarle esta playa. Al observar la descripción de la playa, hay numerosas cosas que se asocian notablemente con el color “blanco”: Playa dorada, la luz diamante de la mañana, nubes gigantescas y la risa blanca de las olas. De modo que Clarita lleva a Bill a un lugar con predominio de lo blanco como si ajustara el color al gusto de Bill; es decir, este escenario refleja su esfuerzo de evitar lo negro.

²³ Dauster explica el efecto de flashbacks, refiriendo *Mendusa en la bahía* y *Bolero y Plena*, dos obras teatrales de Arriví: “In order to avoid the difficulties of setting which would slow the progress of dramatic action, in *Bolero y Plena* he resorts to multiple sets which permit rapid movement. This is particularly important in *Medusals en la bahía*, in which the present serves as a framework for the past which has determined it” (640).

Sin embargo el esfuerzo de Clarita no resulta recompensado. En esta secuencia Bill claramente manifiesta su racismo; a Bill le encanta la hermosura de la playa, pero dice que una cosa le disgusta: “Veo muchos blancos mezclados con negros” (67). De modo que este escenario también ha funcionado para revelar el prejuicio de Bill; en el lugar tan blanco y hermoso, ¿por qué hay gente mixta de negro y blanco? ¿Por qué no domina el blanco? Este aspecto racista de Bill es manifestado cuando observa esta playa tan blanca. En consecuencia, Clarita siente aún más necesidad de “simular” ser una chica puramente blanca. Por lo tanto la playa de Luquillo también se asocia con el tema de la simulación; es un sitio lleno de lo blanco que Clarita ha escogido para evitar lo negro, y además la reacción de Bill hace a Clarita sentir aún más obligación de simular ser una blanca.

B. Los personajes

1. Marta

El personaje más radical en la segunda secuencia es Marta; su deseo de esconder la sangre negra es muy evidente, y la acotación presenta su simulación extrema: “*Marta cuenta cuarenta y cinco años de edad. Bajo el color sepia de su tez se acusan rasgos negroides revestidos en esta ocasión de una excesiva capa de polvo blanco. Contiene su pelo tenso en un turbante de colores que lo cubre totalmente. Viste un lujoso traje que abotona en el cuello y las muñecas*” (32). Como la acotación indica, aparentemente simula a una mujer puramente blanca. Marta demuestra su obsesión anormal por la raza blanca al confesar que se casó con hombre español solamente para dar a luz de Clarita, una hija más blanca. Después de que Clarita madura, Marta desea que Clarita se case con

Bill y viva en los Estados Unidos, alejándose de su madre y abuela. Así, Marta insiste en esconder el linaje negro para siempre a fin de garantizar la felicidad de Clarita. Marta, sin embargo, nunca nos da la impresión de una mujer feliz; sus comportamientos y las palabras reflejan la infelicidad y la inestabilidad de las mulatas manipuladas por la discriminación racial. Stevens describe a Marta en la siguiente manera:

Marta's costume misidentifies her race, and her self-conscious performance highlights the instability of racial identities and the ease with which they can be manipulated and reconstructed for certain agendas, particularly in a society where mestizaje has made the binary racial categories of Black and White completely unstable (16).

Como Stevens indica, la identidad racial de Marta es inestable: su acción de ponerse el turbante y maquillaje para aparentar ser una mujer blanca bien demuestra la inestabilidad de su identidad racial. Además, Marta se encuentra en el estado mentalmente inestable; nerviosamente toca el turbante y constantemente muestra miedo de exponer su sangre negra. Al hablar con Clarita y Mamá Toña, se enoja, se asusta, llora y de repente se calla; por otro lado, al ver a Bill simula ser una mujer madura y tranquila para mostrar una buena impresión. Esta doble inestabilidad (la inestabilidad racial y mental) provoca la impresión de una mujer sumamente infeliz. Dauster comenta sobre el racismo que Arriví presenta en sus obras, y se puede asociar su teoría con esta inestabilidad de Marta:

“Arriví is not attacking racism and its irrationality so much as exploring the emotional mutilation which results from the rejection of the complex heritage” (641): Como Dauster señala, Arriví presenta a Marta como una mujer emocionalmente mutilada a causa de

resistir su linaje africano, y manifiesta su emoción mutilada en la forma de la inestabilidad racial y mental²⁴.

Además, frente a Bill, se convierte en una mentirosa; miente respecto a su madre, miente en relación a su pelo, y miente de su propia perspectiva sobre la gente de raza mixta. Por ejemplo, durante la conversación con Bill, miente al decir que su madre nació en Andalucía (87). Cuando Bill confiesa su sospecha sobre el turbante en la cabeza de Marta, ésta de ningún modo muestra la sorpresa; al contrario, se ríe como si fuera una broma ridícula. Además, habla de las mulatas que esconden el pelo encrespado como si fuera un asunto ajeno. De modo que especialmente al hablar con Bill, esconde su verdadera emoción, opinión y pensamiento; hasta el final, nunca puede hablar honestamente.

La manera en que Marta trata a Mamá Toña, su verdadera madre, también provoca una impresión negativa. Desesperadamente le pide a Mamá Toña esconderse en su cuarto para que no esté presente frente a Bill. Es decir, Marta no sólo esconde su propia identidad racial, sino también oculta la identidad de su madre para simular tener una familia de raza blanca. A causa de este esfuerzo de esconder su propia raza, Mamá Toña se siente como una forastera, y eventualmente Marta también se siente culpable de arrinconar a su propia madre.

No obstante, Arriví no presenta a Marta como antagonista; ella es también una víctima de la discriminación racial, y según las conversaciones de las tres mujeres, Marta cree fuertemente que Clarita debe fingir ser blanca porque Marta sufre tremendamente

²⁴ Dauster repetidamente menciona la mutilación emocional a causa del problema racial en las obras de Arriví, y también compara con las obras de René Marqués: “Arriví is not the only Puerto Rican to have recognized this problem. René Marqués has treated it very effectively in his dramas and short stories, but his interpretation is more political, while Arriví concentrates on the psychological dislocation” (642).

debido a su raza mixta. Su esposo blanco²⁵ insultó la raza mixta de Marta, y eventualmente abandonó a la familia. Sin embargo, fingir ser blanca no resuelve nada; al simular ser una mujer blanca, Marta se disfraza, miente, dice lo que no cree, y su imagen es aún más miserable. En suma, Marta en la segunda secuencia demuestra la necesidad de la simulación; esconder su propia raza y simular pertenecer a otra le causa la infelicidad, y además su simulación nunca resuelve su problema.

2. Clarita

Clarita es una hija que nació de padre español y Marta; una acotación la describe como una chica joven de veinticinco años, educada, atractiva y simpática (44). Trabaja como investigadora social de la compañía de seguros, así que también mantiene cierto estado social. En cuanto a ocultar su identidad racial, al principio Clarita muestra una actitud ambigua; puesto que Clarita es casi perfectamente blanca en su apariencia, no necesita simular a una chica blanca como Marta; sin embargo mientras sale con Bill, oculta su herencia africana.

Mientras oculta su sangre africana, Clarita muestra una imagen muy triste y abusada; esta imagen de víctima vívidamente aparece durante la conversación con Bill en la playa de Luquillo. Clarita descubre que Bill es completamente racista, pero no puede confesar su sangre africana. Al final de la conversación Clarita sugiere que termine la relación con Bill, sin embargo no puede decirle exactamente por qué. Expresa miedo tremendo de ver la reacción de Bill cuando sepa que él ha besado a una chica de linaje africano. Este gesto de Clarita demuestra la imagen de una víctima que sufre el abuso

²⁵ Las conversaciones de las tres mujeres indican que el esposo de Marta era blanco, pero en toda la obra ni se aparece ni se menciona su nombre.

racista; Bill está totalmente convencido de que su raza es superior y las otras razas son inferiores; la obra presenta a Bill como un racista que puede hacer cualquier daño a la gente de raza mixta, y Clarita en esta escena representa a las mulatas constantemente preocupadas del abuso racista.

Sin embargo Clarita nunca pretende ser una chica puramente blanca, y muestra el deseo de separarse de Bill; así que su actitud es muy diferente de Marta. Es decir, Clarita en la segunda secuencia demuestra indicio de aceptar su linaje africano, y se niega a la simulación de casarse con un hombre blanco y rico. De este modo Clarita además expresa duda sobre la simulación de su madre Marta, e intenta respetar la cultura africana; por lo tanto le regala a Toña un disco de *Joyalito*, y este regalo refleja su respeto a la cultura propia. En suma, Clarita en la segunda secuencia sufre del prejuicio racista, no obstante rechaza la simulación. De este modo Clarita simboliza un ejemplo que cambia la mente de las mulatas que intentan simular ser de raza blanca.

3. Mamá Toña

La segunda secuencia tiene lugar cuarenta y cinco años después, y Arriví nombra a Toña como “Mamá Toña” para distinguir de Toña joven. Además del nombre, la imagen de Mamá Toña es muy diferente de Toña joven en la fiesta de Santiago en Loíza. A diferencia de la joven, saludable, alegre y popular en la primera secuencia, la imagen de Mamá Toña es nada más que la de una viejita miserable e irritante que ha perdido la libertad, y demuestra la infelicidad tremenda de una mulata que se obliga a esconder. A diferencia de Marta, Mamá Toña no pretende ser una mujer blanca, aunque forzosamente es obligada a simular lo que no es; una acotación describe a Toña de la siguiente manera:

“*Su cuerpo, aunque un poco encorvado, conserva la agilidad*” (33). De modo que la acotación destaca que Mamá Toña conserva la agilidad aunque ya tiene la edad avanzada. Poco después de esta acotación, aparece una escena en la que Mamá Toña ligeramente baila la bomba; esta escena también indica su buen estado de salud. A pesar de eso, cada vez que alguien visita su casa, tiene que quedarse en el cuarto de atrás; además, para evitar la mirada de los habitantes del Condado, no puede salir al jardín de los flamboyanes. Es decir, Mamá Toña tiene que comportarse como si fuera una vieja enferma que ya no puede moverse; en otras palabras, se obliga a simular una enfermedad.

Toña también provoca una impresión sumamente negativa en su simulación. Cuando era joven tenía que simular ser sirvienta porque Benedicto no tenía valor de casarse con una mulata. Ahora tiene que simular una enferma para ayudar la otra simulación de sus hijas que intentan parecer a mujeres blancas. Toña constantemente está forzada a esconder su propia identidad y simular lo que no es. De modo que Toña (ambas: Mamá Toña y Toña joven) siempre ha asociado la simulación a unas condiciones infelices.

Bajo esta circunstancia estresada, Mamá Toña constantemente expresa en sus palabras el odio a la vida con máscaras: “La piel engaña como el demonio”, “Esta vida de máscaras no conduce a la vereda real” (42), “El matrimonio con tantas caretas puede amargar más que el pasote” (43). De modo que Mamá Toña también tiene el papel de advertir a Marta y a Clarita el peligro de la simulación. A través de su experiencia, está muy convencida de que ponerse máscara y fingir ser blanca nunca garantiza la felicidad. Su posición es totalmente opuesta a la de Marta; Mamá Toña aprecia *Joyalito* e intenta no abandonar su propia cultura africana. Dauster compara Mamá Toña y Marta de la

siguiente manera: “Each is characterized by a special attribute: in Mama Toña it is the ill-suppressed wish to hear again her beloved Joyalito, banned because of its ethnic context. In Marta it is the turban which hides her unmistakably kinky hair” (641). Es decir, las dos mujeres son dos polos opuestos: una intenta apreciar su raza al escuchar *Joyalito*, y la otra intenta abandonar su raza al ponerse el turbante. En suma, Mamá Toña representa a una mulata que desea conservar su cultura africana y enseñar la necesidad de ponerse una máscara; tiene ganas de enseñárselo especialmente a una mulata simulada como Marta que no está orgullosa de su raza.

4. Bill

Bill representa a un racista del sur de los Estados Unidos, Alabama, y está enamorado de Clarita sin saber de su raza mixta. Sus palabras reflejan los conflictos raciales en la historia de los Estados Unidos: “si descubre que ha mezclado su raza con la negra. Un hijo significaría la locura”, “Es un sentimiento natural en todo el sur de Estados Unidos”, “Pienso en mis padres, gente rancia del sur, batalladores por la supremacía blanca” (71-2). El racismo de Bill explica por qué surgen numerosos mulatos que simulan ser blancos; Bill dice terminantemente que los negros y mulatos son inferiores (92). Mientras que estos racistas existen, los negros y mulatos tienen que sufrir humillación, y también aparecen simuladores como las siguientes palabras de Marta indican cuando Bill le pregunta de los mulatos que disfrazan su pelo encrespado con turbantes; Marta contesta: “Cierto. Abundan los casos en la isla. Las domina la locura de pasar por blancas. Sobre todo cuando quieren salvar de humillaciones a sus hijas de pelo lacio y facciones españoles” (92). Marta también confiesa que ha sufrido la actitud racista

de su marido español. Sus palabras manifiestan que un racista como Bill humilla a la gente de raza mixta, y en consecuencia muchos mulatos sienten la obligación de cambiar su propia raza. En otras palabras, esta humillación contra los negros y mulatos provoca a la simulación.

No obstante Bill expresa su odio a los simuladores; durante la conversación con Marta, claramente dice que fingir ser blanco y acercarse a los blancos es horrible y peligroso (92). Pero esta actitud expone egoísmo de Bill; no está consciente de que los simuladores surgen porque un racista como Bill humilla a la gente de color. De modo que en esta segunda secuencia Bill representa a un racista, que es también un egoísta que odia a los simuladores sin saber que él es la causa de la simulación.

Otro aspecto peculiar de Bill es la duda contra Marta; aunque ésta esconde su pelo crespo y blanquea su cara, Bill no puede estar muy seguro de su raza, y constantemente muestra su duda. Durante la conversación con Marta, Bill le confiesa que ha oído de las mulatas que disfrazan su pelo encrespado con turbantes, y que sus compañeros de trabajo preguntan a Bill: “¿Averiguó lo que oculta el turbante de doña Marta?” (90-1). Así que el dramaturgo presenta la simulación de Marta como un truco que se descubre muy fácilmente. Marta emplea toda una serie de excusas para hacer creer que ella es una blanca, y Bill casi está convencido; sin embargo, como veremos en la tercera secuencia, al final todo se aclara. Es decir, la duda de Bill indica el límite de la simulación: nadie nunca puede simular perfectamente lo que no es.

IV. La tercera secuencia: La confesión

En esta secuencia Clarita confiesa su linaje africano; es decir, Bill se entera del secreto de la familia de Clarita. La simulación termina, y cada una reacciona de manera distinta frente a esta revelación. También Clarita explica por qué tenían que esconder su raza africana, y además aclara más del sufrimiento de tres generaciones de la familia. Es un asunto muy chocante para Marta puesto que ella desesperadamente ha escondido su sangre africana; sin embargo, Clarita no muestra mucha vacilación al confesar la verdad, y Mamá Toña tampoco está nerviosa; al contrario, aún muestra su dignidad al condenar a Bill severamente. El enojo de Bill es enorme; su actitud violenta refleja claramente el maltrato de los mulatos por manos racistas.

A. Escenario

El escenario es el mismo sitio de la residencia del Condado donde viven las tres mujeres. En esta residencia Clarita le confiesa a Bill sobre su sangre africana, y también le cuenta las razones por qué Marta estaba simulando ser blanca y ella misma no confesó antes su verdadero linaje. Este escenario de la residencia es absolutamente necesario para esta tercera secuencia; el cuadro de Benedicto y el esposo de Marta relatan la historia trágica de la familia: A causa del error que cometieron Benedicto y Toña, nació Marta, y Toña tuvo que trabajar como sirvienta para crear a Marta. Marta se casó con un español blanco para obtener un bebé más blanco, pero su esposo abusó de ella y despreció su linaje africano. Ambas mujeres han perdido la felicidad a causa de los hombres blancos. Por lo tanto, mostrar los dos cuadros es muy significativo en esta secuencia. Mamá Toña que se escondía en un cuarto de atrás de la residencia, entra en la sala, prueba definitiva

de la sangre africana de la familia. La residencia es el escenario indispensable para revelar la verdad a Bill y terminar la simulación.

B. Los personajes

1. Clarita

La confesión empieza con Clarita; sus palabras insisten en la importancia de saber la verdad y terminar la simulación. Antes de que Clarita confesara, Bill la invita a tomar alcohol en el jardín de la residencia, y la respuesta de Clarita enfatiza la necesidad de ver la realidad: “Quiero contemplar el jardín con su luz natural, pisar la dureza de su suelo, respirar su aire como es, escuchar el sonido real de las palabras” (101). Es decir, Clarita destaca la importancia de la naturaleza, y también insinúa la necesidad de ver la naturaleza de la gente. Sus palabras indican el arrepentimiento de no haber podido mostrar su naturaleza desde al principio, y haber engañado a Bill por mucho tiempo.

Además, Clarita explica la causa de la simulación. Después de confesar la verdad, cuenta la historia de su familia, intentando explicar el sufrimiento de Toña y Marta. Sus palabras explican que su madre y su abuela sufrieron a causa de su sangre negra. De modo que en esta secuencia Clarita manifiesta claramente cuál es el origen de la simulación: la discriminación racial deforma a las personas y las obligan a simular a otra raza. Clarita le dice a Bill, cara a cara, que los racistas como él han causado la simulación.

También Clarita señala que esta simulación no sólo es un problema de su familia, sino problema de Puerto Rico. Clarita enfatiza que estos conflictos raciales son “grandes amarguras en Puerto Rico”, pues los racistas existen en todo Puerto Rico, y “torturan y deforman a muchas personas como mamá” (103). Según Stevens, esta idea de presentar

un problema doméstico como un tema nacional y colectivo es evidente en las obras de los dramaturgos puertorriqueños durante los años de 1940 y 50: “The private family story refers implicitly to another story, a public discourse on collective identity. For these playwrights, the family provides a convenient trope that lends itself to the consideration of the society at large because family structures and dynamics often mimic those of the nation” (7). A través de las palabras de Clarita, Arriví manifiesta que la simulación en esta obra es un tema nacional; un problema colectivo de Puerto Rico.

2. Bill

Durante la primera y segunda secuencia Bill se comporta como un caballero; no obstante, al saber de la sangre africana de Clarita se perturba y se convierte en un hombre totalmente rudo y aún violento. Es decir, Bill muestra la asquerosidad de los racistas que tratan a la raza de color como unos animales; grita a Marta y demanda que se quite el turbante, y violentamente empuja a Clarita que está intentando calmarlo. En este momento, Bill habla mucho en inglés: “Be quiet!”, “You stay away!”, “Damn you!” (107). Este uso de inglés también significa falta de respeto; puesto que ya no puede respetar a la familia de Clarita, usa un idioma que no se entiende. Esta reacción de Bill indica por qué muchos negros y mulatos intentan simular ser blancos; los racistas como Bill aparentemente los desprecian, y los humillan. Al mostrar este aspecto violento de Bill, Arriví manifiesta una razón de la simulación: para evitar la humillación racista de los blancos como Bill.

Un aspecto curioso es que unas frases de Bill insisten en que él es una víctima: “Entonces he sido víctima de engaño”, “Ha jugado conmigo. Un juego criminal que ha

podido volverme loco” (103-4). En un sentido, lo que Bill dice es aceptable; Bill estaba enamorado de Clarita puesto que ella había escondido su linaje negro, y además Marta le mintió que Clarita no había heredado sangre africana. Sin embargo el autor nunca presenta a Bill como víctima; al contrario, Bill muestra la impresión de un racista absurdo que desprecia y abusa a las mujeres sólo porque éstas nacieron de color. Las verdaderas víctimas son las mujeres que tenían que simular a causa del abuso de los blancos; de modo que Clarita le explica a Bill por qué ellas tenían que simular ser blancas. No obstante Bill nunca queda convencido, y hasta el último momento no cambia su actitud arrogante y continúa humillando a las mujeres; y antes de salir del escenario las desprecia con una expresión inglesa: “To hell all of you!” (109). Bill nunca puede imaginar que él es un abusador puesto que firmemente cree que los negros son inferiores y por lo tanto despreciarlos no es injusto (92). Es decir, la obra presenta el absurdo de los racistas que humillan y abusan a la raza de color, y ni siquiera se sienten culpables. Este absurdo de Bill bien explica por qué Marta y Clarita se obligaban a simular ser blancas.

3. Mamá Toña

En la tercera secuencia Mamá Toña de repente aparece cuando Bill se enoja y se pone violento contra Marta y Clarita. El papel de Mamá Toña es aparecer frente a Bill y proteger a las dos mujeres y al mismo tiempo revelar el linaje africano de la familia. Además, su entrada expone el racismo radical de Bill aún más. Mamá Toña se acerca a Bill y éste le grita: “Don’t you dare touch me. Stay away!” (109). Esta reacción de Bill al enfrentar a Mamá Toña también prueba su odio excesivo contra los negros, y manifiesta la actitud inmoral de los racistas.

Por lo contrario, Mamá Toña confronta al racista con absoluta dignidad; condena a Bill con los términos severos de: “bestia el monte” y “diablo se le ha metido en el cuerpo” (107-8). Mientras que Bill está perplejo, Mamá Toña se acerca a él para proteger a su hija y nieta, y no muestra ningún miedo. Su actitud y palabras son como las de un mensajero del Dios, por ejemplo, cuando Bill le pregunta “¿Quién es?...”, Mamá Toña contesta de la siguiente manera: “Una ovejita negra del Señor” (108). Es decir, en esta escena la obra presenta un tipo de la justicia poética contra los racistas como Bill; Mamá Toña y Marta han sufrido del abuso de los racistas, pero al final Mamá Toña asusta al racista y lo condena directa y severamente. Al fin, Mamá Toña ahuyenta a Bill y logra proteger a su hija y nieta.

Este triunfo de Mamá Toña implica que la única manera para lidiar contra los racistas es mostrar su piel y estar orgullosa de su propia raza; de modo Mamá Toña demuestra su poder. Cuando Marta y Clarita están ante el peligro de la violencia de Bill, Mamá Toña entra, no simula, y expone su color de piel, muestra su dignidad, condena a Bill y lo ahuyenta. Al contrario, Marta, una mujer que siempre simula ser blanca, muestra una imagen muy débil y no sabe cómo puede calmar la violencia de Bill. Mamá Toña en la tercera secuencia representa la fuerza de la gente que no simula y esta orgullosa de su raza.

4. Marta

A diferencia de Mamá Toña, la figura miserable de esta tercera secuencia es Marta; Clarita revela del linaje africano de su familia, y Marta se queda atónita cuando se da cuenta de que ya Bill sabe de la simulación. En esta tercera secuencia todo lo que se

ve de Marta es una imagen débil, llorosa y patética. Demuestra la consecuencia desastrosa de la simulación; Marta desesperadamente ha escondido su sangre africana bajo el turbante y blanqueando su cara, sin embargo revelar su verdadera raza era muy fácil. Cuando se descubre su verdadera identidad, Marta se siente nerviosa y no sabe qué decir a Bill. Arriví presenta esta nerviosidad excesivamente y enfatiza su fracaso; la siguiente conversación entre Marta y Bill es del momento en que se descubre la simulación, y claramente muestra la perplejidad de Marta:

Bill: (*Después de una pausa, brutalmente.*) ¿Es verdad que usted tiene sangre negra?

Marta: (*Sacudida.*) Bill... (*Hacer un esfuerzo por conservar la serenidad y vuelve los ojos hacia Clarita, quien se mantiene decidida.*) (105).

Las siguientes acotaciones indican que Marta sigue mostrando su nerviosidad en toda la tercera secuencia: “*La voz temblante en un ruego*”, “*Con la cabeza baja, aplastada por un derrumbe interior*”, “*Marta meneaba la cabeza sacudida por un llanto que no puede brotar*” (105-6). Todas estas actitudes de Marta indican el resultado desastroso de la simulación, y obviamente la intención del autor es destacar la equivocación de Marta: simulaba para que Bill no abandonara a Clarita, pero resulta que la simulación ha ofendido a Bill y la situación se empeora. Para esta obra simular no resuelve ningún problema racial, y al contrario empeora la situación. Simular es mentir, y cuando se descubre la mentira, quienes creían en la mentira se sienten ofendidos.

Dentro de esta secuencia Marta también enuncia un diálogo significativo que refiere el propósito de su simulación que nunca se ha cumplido; al saber que Clarita le confesó de su sangre negra a Bill, Marta se lamenta:

Marta: (*A Clarita, tratando de velar una súplica.*) No puedo comprender... Te ofrezco un mundo sin las viejas llagas y lo desprecias sin razón (105). Es decir, lo que quería María era la felicidad de su hija, Clarita. Marta ha vivido en un mundo penoso en que las mulatas sufren de la discriminación racial. Al simular ser una blanca, imaginaba que Clarita pudiera casarse con un hombre decente y vivir felizmente para siempre; sin embargo, no salió así. El resultado es desastroso, y este fracaso implica que conseguir la felicidad a través de la simulación es nada más que una ilusión. La única manera de confrontar a los racistas es revelar la verdadera raza.

V. La cuarta secuencia: El resultado

Esta secuencia final demuestra la felicidad que las tres mujeres han conseguido al terminar la simulación. Después de que Bill sale, las tres mujeres se quedan en la residencia, intentando recordar y averiguar el pasado desgraciado de las tres a causa de la discriminación racial. En este momento las tres han reconocido que simular ser blancas no resuelve nada; nadie puede esconder su identidad racial para siempre. En radiola Clarita pone *Joyalito*, una música africana, y baila la bomba con Mamá Toña para aprender la cultura africana, y Marta finalmente se quita el turbante. Ya nadie en la familia simula ser mujer blanca y cuando la simulación se desaparece, Clarita y Marta empiezan a apreciar la cultura africana.

A. El escenario

Durante esta cuarta secuencia las cuatro mujeres se quedan en la misma residencia; sin embargo cada objeto de la residencia simboliza algo distinto. Hay una

escena para recordar el pasado, por lo tanto los retratos de los esposos son igualmente importantes puesto que son los blancos que causaron la desgracia de la familia. No obstante, en esta secuencia final ya los retratos no son para simular ser la familia blanca; son los retratos de españoles blancos a quienes ellas recordarán para descubrir por qué las tres tuvieron que esconder su sangre africana y simular ser de raza blanca. Además recuerdan la historia de Puerto Rico donde los españoles y los estadounidenses dominan mientras “el odio irracional contra la piel” torturaba a los negros y mulatos (118).

Desde la pequeña radiola suena *Joyalito*, y funciona para que las tres puedan sentir la época cuando Toña bailaba la bomba en la fiesta de Santiago en Loíza. Clarita baila la bomba con Mamá Toña para apreciar la música africana. En las últimas secuencias Marta no quería escucharlo, sin embargo en esta cuarta secuencia ya no intenta interrumpirla; está lista para aceptar y escuchar *Joyalito*, que ya no es una canción que Mamá Toña escucha con nostalgia; es una canción que su hija y nieta también pueden disfrutar. Los flamboyanes en el jardín igualmente recuerdan la época antigua; las tres salen al jardín de flamboyanes sin tener miedo de exponer su raza africana a los habitantes del Condado; al final el jardín de flamboyanes simboliza la libertad de las tres mujeres; ahora sus flores son apreciadas por Mamá Toña, Marta y Clarita.

Las tres salen de la casa y la residencia se queda vacía con los retratos de los maridos blancos. La residencia y los retratos parecen dejados y olvidados; esta escena final significa que las tres mujeres dejan de mirar el pasado doloroso que los blancos españoles en los retratos les recuerdan, y ya no se quedan en la residencia decorada que “simula” una casa de la familia blanca. Además, esta salida al jardín pone fin a la vida

sofocante de Mamá Toña que siempre se quedaba en la residencia para esconder su raza mulata.

B. Los personajes

1. Clarita

En esta secuencia, el dramaturgo presenta a Clarita como el agente que reconstruye su familia; Mamá Toña está enojada por la rudeza de Bill, y Marta está desesperada por el fracaso de su plan de casar a Clarita con Bill, y rompe a llorar. Sin embargo Clarita está tranquila, se pone más racional, e intenta aliviar el dolor de la familia reflexionando en el pasado y buscando la causa de la desdicha. Advierte a Marta y a Mamá Toña de algo antes de empezar: “Hablamos tranquilamente..., sin caretas..., con el fondo de nosotros mismas” (114). Clarita enfatiza que necesitan hablar honestamente, sin ninguna simulación. El autor destaca que para seguir adelante, primero deben quitarse las máscaras pues estaban simulando con caretas de mujeres blancas, y esta simulación era una de las causas de su desgracia. Sin quitar las máscaras, nunca hubieran resuelto nada. Además, Clarita confiesa su tormento mientras que salía con Bill sin confesar su raza negra: “Me asqueaba la absurda y estúpida debilidad de pasar por blanca. Una suciedad mortificante me invadía el cuerpo y no me dejaba ser como soy... Sentía borrosamente. Pensaba empeñadamente... Decidí enterrar la triste mendicidad de la piel” (119). De modo que a través del diálogo de Clarita, otra vez la obra destaca el dolor de esconder la verdadera identidad y la necesidad de terminar la simulación.

Otro aspecto notable de Clarita es que sus palabras expresan la felicidad. Después de confesarle todo a Bill, Clarita insiste a Marta y Mamá Toña que se siente feliz más que

nunca: “Escúchenlo claramente: me siento dichosa” (115), “Me siento liviana como el aire” (119). Clarita se comporta como si fuera otra persona, no muestra ningún arrepentimiento de haber dejado a Bill, y ya no tiene ningún miedo de exponer su sangre africana.

Durante esta secuencia Clarita baila la bomba con Mamá Toña; al empezar el baile, dice: “Hay lazos profundos entre las tres personas, abuela, hija, nieta, y se hace necesario que éstas convivan. Tenemos que empezar de algún modo” (120). Arriví simboliza con la bomba, una expresión de la cultura africana fortalece los lazos entre los miembros de la familia. Clarita trata de acercarse a su abuela en el disfrute de la cultura africana; pone *Joyalito* y le pide a Mamá Toña enseñar bailar la bomba; este baile final con Mamá Toña también manifiesta su decisión de apreciar y conservar su cultura africana. Después de bailar, lleva a Mamá Toña al jardín de flamboyanes. En suma, el autor describe a Clarita en esta secuencia como una chica activa y feliz; una chica de la nueva generación, orgullosa de su linaje negro, y con la esperanza de crear un mundo sin discriminaciones raciales.

2. Mamá Toña

A través del diálogo de Mamá Toña, la obra aclara los errores que han cometido las tres generaciones de la familia; puesto que Mamá Toña es la mayor de la familia, su papel es reflexionar sobre la historia de la familia. Al analizar lo que dice ella, se puede notar que Mamá Toña simboliza “el arrepentimiento” de no resistir contra los racistas y simular lo que no es. Por ejemplo, después de que Bill sale, Mamá Toña todavía denuncia a Bill como “el mismo vejigante” y se arrepiente de su pasado:

Era el mismo vejigante del palmar. Con pelo rubio esta vez. (*Señalando a Marta mientras mira hacia el cuadro de Benedicto.*) ¡Ah!... ¡Si yo no hubiera temido que ésta viniera al mundo! (*Señalando hacia el cuadro.*) Te hubieras llevado un susto también, so tutenaco. Pero tuve que pensar en ésta y aguantar en la cocina...

(110).

Como ya se ha mencionado, “vejigante” es la máscara que Benedicto llevaba al seducir a Toña; por lo tanto estas frases implican su arrepentimiento de haber tenido la relación con Benedicto, embarazarse y simular ser sirvienta de Benedicto para cuidar a su hija, Marta. Debido a este arrepentimiento, Mamá Toña no estaba de acuerdo con casar a Clarita con Bill puesto que para ella Bill parece otro vejigante que seduce a Clarita y le traerá la desdicha.

El diálogo siguiente asimismo indica el arrepentimiento de Mamá Toña; cuando Marta rompe a llorar, le dice: “(*Después de mirar a Marta*) ¿Por qué lloras? Lo que ha pasado es motivo de alegría, no de llanto. Clarita ha tenido el valor que nos faltó a las dos” (110). A saber, Mamá Toña se arrepiente de no haber rechazado a Benedicto, y también lamenta que su hija Marta se casara con otro español blanco para obtener un descendiente más blanco. Pero Clarita ha tenido el valor de rechazar a Bill, por lo tanto Clarita no sufrirá del abuso racial, y definitivamente no necesita simular a nadie; puede vivir sin ninguna máscara. Al presentar el arrepentimiento de Mamá Toña, el autor repetidamente destaca que esconder la raza y simular ser mujer blanca es absurdo.

3. Marta

Desde al principio de la obra la imagen de Marta es nerviosa e irritante, pero esta secuencia final intensifica su imagen infeliz más aún: Marta llora y sufre tremenda depresión en la mayor parte de esta secuencia puesto que su plan de casar a su hija con un hombre blanco ha fracasado. No obstante, Marta no necesariamente simboliza a una víctima; ella simulaba, inventaba una historia falsa de la familia y mentía a Bill. En ese sentido, Marta es una impostora y ha recibido lo que merece porque inventar una falsa identidad por casar a su hija es definitivamente un fraude. Es decir, aunque Marta es una víctima abusada de discriminación racial, también muestra la imagen de la impostora que recibe el castigo que merece. Marta es una mulata que sufre el maltrato de los racistas, pero simular ser mujer blanca y engañar a otros al final aumenta su sufrimiento aún más. En consecuencia, Marta presenta dos imágenes infelices: una mulata abusada y una impostora castigada.

Sin embargo, al final de esta secuencia Marta muestra un cambio, y su conducta insinúa la esperanza de obtener la felicidad. Cuando Clarita le pide a Mamá Toña salir al jardín de flamboyanes, ya no muestra ningún miedo de presentar a Mamá Toña a la gente del Condado; simplemente le dice a Mamá Toña: “Acompaña a Clarita” (125). En este momento Marta ya ha reconocido su error, y está lista de terminar su simulación. Esta decisión claramente aparece en la acción final:

Se lleva las manos a la cabeza y se desabrocha el turbante. Se lo quita y lo arroja junto a la radiola. Sacude su pelo crespo de mulata, recortado a la moderna, y se lo arregla con las manos. Saca un pañuelo del bolsillo y comienza a limpiarse el blanquete de la cara. Clarita entra en el jardín y comienza a pasear (126).

Marta finalmente expone su cara y pelo. Las tres están en la misma posición, y los lazos de las tres se fortalecen.²⁶

VI. Los temas

Vejigantes presenta otros temas de Puerto Rico, y se puede asociar algunos de ellos con la simulación: el racismo, feminismo, materialismo y la identidad cultural de Puerto Rico. En esta sección del trabajo quisiera analizar los temas que profundamente se relacionan con la simulación, y por añadidura, discutiré sobre varias interpretaciones de “Vejigantes”, el título de la obra.

A. El racismo

El racismo es el tema más notable de esta obra; especialmente en los parlamentos de Bill el autor presenta la actitud de los racistas: Bill ni siquiera trata a la gente de color como humanos. En esta obra Arriví enfoca las reacciones de las tres mujeres frente a este racismo; obviamente el dramaturgo presenta el racismo como una ideología perjudicial que abusa a las mujeres y, en consecuencia las mujeres tratan de esconder su raza.

1. Lo absurdo del racismo

La obra manifiesta que el racismo es una doctrina absurda que juzga a la gente solamente por su color de piel, y no tiene nada que ver con los aspectos más profundos de

²⁶ Dauster cita la misma parte de la obra y ha hecho una interpretación de la siguiente manera: “Marta has not only removed the turban, symbol of her shame; she has literally removed the mask which covered her consciousness and her heritage (642). Como Dauster indica, en esta escena Marta quita el símbolo de vergüenza, y ya ninguna de tres mujeres tienen vergüenza de mostrar su raza africana. Este hecho de que las tres abandonan la vergüenza también fortaleza el lazo de la familia.

lo humano: por ejemplo la inteligencia, educación y moralidad. Toña, Marta y Clarita han heredado la sangre africana, sin embargo Arriví nunca presenta a ellas como gentes de una raza inferior; Marta y Clarita son introducidas como mujeres educadas; sus palabras y conductas claramente demuestran su educación superior. Toña no aparece como una chica educada, pero especialmente en la primera secuencia, Toña comporta como una chica muy enérgica y atractiva a los hombres. Aún después de tener más edad, en la segunda secuencia, lo que dice Mamá Toña es muy lógico y persuasivo; especialmente sus palabras que denuncian a los racistas suenan racionales y moralmente superiores. Al contrario, los blancos son violentos, rudos e irresponsables: Benedicto embaraza a Toña pero no se casa con ella, y hace a Toña vivir como una sirvienta. El esposo de Marta abusa a ella debido a su raza negra, y además la abandona. Bill aparece como un hombre ilusionado que cree que Clarita es puramente blanca, y en la tercera secuencia cuando Clarita confiesa de su sangre africana, muestra su aspecto violento y rudo. Es decir, Arriví demuestra lo absurdo del racismo: los racistas en esta obra insisten en la supremacía de los blancos, pero de ninguna manera hablan y se comportan como la raza superior. Al contrario, Arriví los presenta como los humanos moralmente inferiores, y las tres mujeres que han heredado la raza negra muestran imágenes mucho más positivas. Es decir, el dramaturgo demuestra el absurdo de los racistas que creen que son superiores debido a su piel blanca, e ignoran los aspectos más importantes de ser humano.

Además de exponer la conducta inferior de los racistas, la obra ridiculiza a éstos de varias maneras, y curiosamente Arriví emplea la simulación como una manera de burlar a los blancos. Por ejemplo Bill casi cree que Marta y Clarita son puramente blancas puesto que la apariencia de Clarita es casi blanca y Marta simula una blanca. La

siguiente conversación entre Marta y Bill expone una burla de Bill engañado del disfraz de Marta; cuando Bill le pregunta de las mulatas que esconden el pelo rizado y finge ser una blanca, Marta contesta de la siguiente manera:

Marta: (*Catagórica.*) Cierto. Abundan los casos en la isla. Las domina la locura de pasar por blancas. Sobre todo cuando quieren salvar de humillaciones a sus hijas de pelo lacio y facciones españolas.

Bill: Un peligro.

Marta: Muchas logran penetrar en los círculos exclusivos y codearse con gente blanca. Algunas terminan por casar a las hijas.

Bill: Un engaño terrible (92).

Durante esta conversación, Marta exactamente habla del engaño que ella misma está haciendo; no obstante Bill no está consciente de que precisamente él mismo es la víctima del engaño. Por lo tanto esta conversación suena casi cómica puesto que Bill contesta: “un peligro” y “Un engaño terrible” como si se le estuviera pasando a otra persona. De modo que el autor ridiculiza a Bill, un racista, como un “idiota” que no se da cuenta de la simulación y el engaño de Marta.

Para mostrar el racismo y la simulación en Puerto Rico, Arriví emplea hechos históricos también, y al mismo tiempo ridiculiza a los racistas. Por ejemplo en la segunda secuencia Bill dice a Clarita cómo los blancos consideran a negros en Alabama, el sur de los Estados Unidos:

Bill: ... si descubre que ha mezclado su raza con la negra. Un hijo significaría la locura.

Clarita: (*Después de una pausa.*) ¿Tanto podría ese prejuicio?

Bill: (*Irrracionalmente.*) No es un prejuicio. Es un sentimiento natural en todo el sur de Estados Unidos.

Primero de todo, esta conversación indica el racismo radical en Alabama; Bill acusa la raza mixta con un término severo como “locura”, e insinúa por qué numerosas mulatas intentan a simular a blancas. Pero curiosamente, en la acotación final de Bill, el autor indica “Irrracionalmente” para enfatizar la irracionalidad del racismo. De modo que esta escena igualmente ridiculiza al racismo de Bill, y a la vez manifiesta que la influencia de los Estados Unidos no es puramente económica, sino que el racismo radical también ha afectado a Puerto Rico. La obra demuestra que a causa de estos racistas radicales, las mulatas se obligan a simular blancas.

2. La reacción de las tres mujeres

Como se ha analizado, el autor muestra el racismo como una doctrina absurda; no obstante Arriví no solamente presenta los comportamientos y pensamientos racistas; la obra se enfoca más en las reacciones de las tres protagonistas al confrontar el racismo tan absurdo. Al analizar estas reacciones, se aclara la importancia del tema de la simulación de esta obra porque las opciones de las tres son “simular” o “no simular”. Aunque en la secuencia final todas deciden abandonar la simulación, hasta la tercera secuencia las tres reaccionan en una manera distinta. Mamá Toña se niega a simular, Marta simula, y Clarita al principio simula pero luego se niega.

Mamá Toña, desde al principio, insiste en lo absurdo de simular ser blancas; en la primera secuencia, numerosos diálogos de ella indica el peligro de la simulación y su deseo de ser “como soy”. Cuando Marta apaga la luz de la sala para esconder a Mamá

Toña, le insiste: “Pues yo no razono la tuya de vivir como los múcaros. A los difuntos con esa moda. Me gusta verme como soy” (33). Mira el turbante de Marta, y le advierte: “Marta, hija. Eres muy infeliz. Creo que te haré un favor con morirme y dejar escrito que me entierren en la fosa común. Te aliviará del todo” (40). Marta le pide esconderse en el cuarto de atrás porque Bill viene; entonces Mamá Toña le predica a Marta: “La piel engaña como el demonio”, “Esta vida de máscaras no conduce a la vereda real” (42). En otra escena Mamá Toña se preocupa de la relación entre Clarita y Bill al saber que Bill es de Alabama, “donde linchan a la gente de color” (41). Por añadidura, revela la deshonestidad de los americanos: “muchos americanos, tan pronto ponen pie en Puerto Rico, comienzan a ocultar lo que piensan” (46). Es decir, Mamá Toña desde el principio niega la simulación e insiste que ponerse máscara no soluciona nada. Para Mamá Toña, el racismo de los blancos es absurdo, y simular ser una chica blanca para casarse con un racista blanco es nada más que otro absurdo.

Marta, por otro lado, piensa que la simulación es inevitable; única manera de hacer a su hija feliz es seguir escondiendo su raza africana y mandar a Clarita a los Estados Unidos. En Puerto Rico Marta sufrió de abusos debido a su raza; de modo que Clarita, casi completamente blanca en apariencia, debe salir de Puerto Rico y vivir en los Estados Unidos sin sufrir nada del abuso racial. Por lo tanto cuando Bill viene a su residencia, desesperadamente le pide a Mamá Toña esconderse en el cuarto de atrás.

La actitud de Clarita es un poco ambigua; durante la segunda secuencia le regala a Mamá Toña el disco de *Joyalito*, y muestra respeto en la cultura africana. Sin embargo por otro lado no se opone a la idea de Marta; puesto que Clarita ha visto el sufrimiento de Marta, comprende la idea de simular ser una chica blanca y vivir en los Estados Unidos

sin preocuparse de su raza africana. El diálogo siguiente de Clarita indica los conflictos en la familia durante su niñez: “Los choques de esta casa me han hecho cavilar día y noche. Todo ha sido intranquilidad, nervios, violencias: los gritos e insultos de papá, tus arranques y tus lágrimas, las protestas y pesares de mamá Toña... (56)” Por esta razón durante la segunda secuencia sale con Bill y esconde su linaje africano, pero en la tercera secuencia niega la simulación y revela la verdad y termina su relación con Bill. Piensa que seguir escondiendo su raza africana y abandonar a Mamá Toña y Marta es imposible e inmoral; en consecuencia, Clarita disipa su sufrimiento y se siente feliz.

La obra presenta la lucha de las tres mujeres que se obligan a confrontar al racismo: las tres muestran reacciones diferentes; esta diferencia provoca discordia que arriesga los lazos entre las tres. Arriví destaca esta dificultad de solucionar el racismo; el racismo se arraiga fuertemente en los Estados Unidos y Puerto Rico, por lo tanto no se puede solucionarlo sin luchar. Al final las tres reconocen que abandonar la simulación y enorgullecerse de su raza africana es la mejor opción; Arriví emplea un feliz desenlace, y se termina la obra con una esperanza de superar el abuso del racismo.

B. Feminismo

Al analizar esta obra, se puede encontrar algunas características que se asocian con el feminismo: doctrina social que concede a la mujer capacidad y derechos reservados hasta ahora a los hombres²⁷. Primero de todo, todas víctimas, Toña, Marta y Clarita, son las mujeres, y por otro lado todos abusadores, Benedicto, el esposo de Marta

²⁷ Tomo la definición de *Diccionario Manual, Ilustrado de la lengua española*. Ed. M. Alvar Ezquerra. Barcelona: Biblograf, S.A., 1993.

y Bill, son hombres. Especialmente hasta el fin de la segunda secuencia, la imagen de las mujeres es sumamente débil. Toña se embaraza por la seducción de Benedicto, Marta es abusada y abandonada por su esposo, y Clarita no puede confesar su sangre africana puesto que Bill es racista. Sin embargo, en la tercera secuencia las tres severamente decepcionan a Bill; esta acción no sólo implica castigar a un racista, sino también vengarse de los hombres que han abusado a las mujeres por tres generaciones. De modo que podemos considerar que esta obra demuestra un elemento del feminismo que insiste en la necesidad de tener la capacidad para pelear contra la violencia de los hombres.

C. La falta de la identidad cultural en Puerto Rico

Otro aspecto interesante de la obra es la presentación de Puerto Rico, un país colonizado por España y los Estados Unidos sucesivamente. Stevens menciona que el teatro puertorriqueño de los años cincuenta demuestra esta situación colonial:

“Persistence of the family scenario in Puerto Rican drama records how the national community imagines itself during particular historical junctures and responds to a desire to assert an identity and history obscured by the colonial situation of the island” (6).

Como la cita indica, *Vejigantes* presenta una familia amenazada debido a esta situación colonial; en la mayor parte de la obra las tres mujeres son abusadas por los racistas españoles y estadounidenses. De modo que como Stevens señala, la obra refleja la identidad y la historia amenazada por la situación colonial: la impotencia de las tres mujeres puertorriqueñas simboliza la impotencia de Puerto Rico, y la lucha de tres mujeres contra el abuso de los racistas implica la lucha de Puerto Rico contra la dominación de los españoles y los estadounidenses.

¿Cómo se asocia esta lucha contra los colonizadores con el tema de la simulación? Se puede asociar reconociendo que la simulación se provoca a causa del problema de la identidad nacional. Puerto Rico es un país colonizado por dos países extranjeros, y los colonizadores siempre impusieron su manera de pensar y comportarse a los puertorriqueños; de modo que es muy difícil señalar cuál es la identidad puertorriqueña. Es decir, “la identidad puertorriqueña” básicamente no existe; la identidad cultural en Puerto Rico es nada más que una mezcla de culturas extranjeras. Así que todo lo que los puertorriqueños pueden hacer es “simular” a las identidades extranjeras.

Las acciones y diálogos claramente reflejan la influencia de varias identidades culturales: Mamá Toña escucha y baila con *Joyalito*, una música africana, pero al mismo tiempo numerosas frases en sus diálogos indican que ella es una cristiana devota: “la desgracia junta a los cristianos”, “Dios te ampara” (52), “permíteme hacerle la señal de la cruz” (108), “Dios Nuestro Señor se encargará de arreglar” (118). Aparentemente está obsesionada con el catolicismo, la religión que los españoles han propagado. Marta, al comienzo de la obra, desesperadamente oculta el pelo crespo y simula ser una española. Además, durante la conversación con Bill, Marta habla en inglés, mostrando su interés en el idioma de los Estados Unidos. Clarita al principio parece que intenta adoptar la manera estadounidense y sale con Bill, pero al mismo tiempo muestra su apreciación en *Joyalito*, y al final decide exponer su linaje africano. En suma, las tres protagonistas de esta obra están expuestas a culturas diferentes, y no pueden identificar su propia identidad cultural. La falta de la identidad puertorriqueña obliga a las tres a simular identidades culturales de países extranjeros.

Al tener en cuenta esta variedad de las identidades culturales que la obra presenta, es razonable afirmar que la identidad nacional es definitivamente uno de los temas más significativos de *Vejigantes*. Stevens explica más del tema de la identidad nacional en el teatro puertorriqueño durante los años de cuarenta y cincuenta; según su análisis, este teatro es una alegoría de la historia de la identidad nacional:

Although the dramatists do not explicitly declare their writings as allegories, their works encourage audiences to draw a correlation between the two apparently distinct narratives of family plots and the discourses of national identity. In this sense, my use of the term allegory builds on Angus Fletcher's minimal definition: "in the simplest terms, allegory says one thing and means another". Their domestic plays allegorically perform a political desire to (re)tell a national identity story (7).

Como la cita indica, la historia de tres mujeres puertorriqueñas de *Vejigantes* es una alegoría que refleja la identidad nacional de Puerto Rico. Según mi análisis, la falta de la identidad cultural y simular pertenecer a culturas extranjeras es definitivamente una parte de la historia de la identidad nacional puertorriqueña que esta obra demuestra, aunque el dramaturgo no lo declara explícitamente.

E. La impotencia del materialismo

Tampoco el dramaturgo presenta el tema del materialismo muy explícitamente, pero se puede encontrar este tema dentro de algunos diálogos; por ejemplo, en la segunda secuencia Mamá Toña pregunta a Marta curiosamente: "Y ese americano..., ¿tú crees que tenga buen fondo?" (40). Entonces Marta contesta de siguiente manera: "Los

americanos, por regla general, son personas muy decentes” (41). De modo que Marta también enfatiza que los estadounidenses son generalmente financieramente estables. Esta conversación alude el materialismo de las dos; en otras palabras, a las dos les importa la estabilidad económica. Además, al presentar a Clarita, el autor enfatiza la estabilidad financiera: trabaja para una compañía de seguros, y parece que es una trabajadora hábil que acompaña al vendedor de seguros de los Estados Unidos. Por añadidura, al principio sale con Bill, un vendedor prometedor de seguro que va a obtener una promoción debido a su habilidad de hablar español. De modo que las tres mujeres demuestran su materialismo; para ellas, el dinero definitivamente constituye un factor que determina la felicidad.

Sin embargo, lo que esta obra muestra no es la fuerza del materialismo sino “la impotencia” del materialismo; es decir, el dinero nunca funciona para reconciliar la diferencia racial. Cuando Bill descubre que Clarita ha heredado sangre africana, la rechaza inmediatamente y ni siquiera piensa en la reconciliación. A Bill no le importa la estabilidad económica de Clarita; para él “ser blanca” es más importante que cualquier otro aspecto. Al fin Clarita también renuncia completamente a Bill aunque él es trabajador prometedor a quién puede esperar una estabilidad económica. El autor obviamente presenta el racismo como una creencia más fuerte que el materialismo; en otras palabras, aunque Bill sea millonario, Clarita no se casaría con él a causa de su prejuicio racial. De modo que la impotencia del materialismo es obvia; en esta obra la fuerza de dinero es muy limitada. Lo que el autor muestra es la fuerza del racismo; es decir, el racismo es una creencia mucho más fuerte y vence la fuerza del dinero.

D. Lo que significa “vejigantes”

Según el artículo de Alegría, los “vejigantes” son los participantes en la fiesta de Santiago con las máscaras grotescas, y simbolizan los enemigos de los cristianos. No obstante lo que implica “vejigantes” dentro de esta obra es debatible; Stevens interpreta “vejigante” en la siguiente manera “the mask or psychological block that denies the African roots in Puerto Rican culture” (13). Es decir, según esta interpretación, “vejigantes” es la simulación que esconde el linaje africano como el turbante de Marta representa. Sin embargo, al analizar los diálogos de los personajes cuidadosamente, es evidente que hay varias maneras de interpretar el título de la obra. También se asocia con el tema de la simulación; puesto que originalmente el título significa personas con máscara, hacer la conexión con el tema de la simulación es razonable. En esta sección de mi trabajo exploraré este título y demostraré la asociación con el tema de la simulación.

Uno de los personajes que menciona “vejigantes” es Mamá Toña; según la experiencia y los diálogos de Mamá Toña, “vejigantes” simbolizan los blancos racistas que hacen daño a ella y su familia. En la primera secuencia, durante la fiesta de Santiago del palmar, Benedicto aparece con la máscara de vejigantes, persigue a Toña, y la embaraza. A causa del racismo de Benedicto, los dos no se casan y Toña trabaja como una sirvienta. En la tercera secuencia, Bill se pone violento y Mamá Toña ahuyenta a Bill; en el mismo momento ella le nombra a Bill: “Era el mismo vejigante del palmar” (110). Aparentemente Mamá Toña está identificando a Bill con Benedicto; es decir, Bill no lleva ninguna máscara de vejigante, pero a Mamá Toña le parece un vejigante a causa de su conducta violenta y perjudicial. Debido a su experiencia en el pasado, en la mente de Mamá Toña los vejigantes son un símbolo de los blancos que causan la violencia y

desgracia. De modo que se puede concluir que para Mamá Toña el título “vejigantes” representa a los blancos racistas.

Un diálogo de Clarita también explica “vejigantes”. En la tercera secuencia, Clarita le confiesa a Bill que tiene raza negra; en este momento le dice a Marta: “Mamá, vivamos de frente a esa realidad puertorriqueña. Sin los disfraces que convierten al país en una pesadilla de máscaras. Nos sobrarán fuerzas para vencer este embrujo de vejigantes y buscar una dicha real” (106). En este diálogo Clarita explícitamente señala la necesidad de vencer “el embrujo de los vejigantes” para dejar de simular. Como ya hemos visto, el abuso de racistas ha causado la simulación radical de Marta; por lo tanto “el embrujo de los vejigantes” que ellas necesitan vencer no puede ser otra cosa que el racismo de los blancos.

Al combinar las interpretaciones de “vejigantes” de Mamá Toña y Clarita, se puede afirmar la imagen extremadamente negativa del título “vejigantes”; como ya se ha dicho, Stevens interpreta “vejigantes” como la máscara que Marta ha llevado para esconder su linaje africano; sin embargo según mi análisis, el título significa algo más perjudicial; son los racistas que físicamente dañan a la gente de color, la hacen a sentir desgracia, y además imponen a las mulatas simular lo que nunca resuelve la discriminación racial como hemos visto en esta obra.

Capítulo 4: *Espigas Maduras* de Franklin Domínguez (1958)

I. Introducción

Espigas Maduras, una obra de Franklin Domínguez (República Dominicana, 1931-),²⁸ trata de jóvenes que viven bajo la amenaza del padre. La pieza se basa en un hecho histórico de República Dominicana; Mario A. Rojas resume la obra de la siguiente manera: “a partir del micromundo de una familia campesina y la conjugación de motivos o núcleos estructurales típicos, como el autoritarismo, conformismo, miedo y amor a la libertad se hacen claras alusiones a la dictadura de Trujillo” (162). Daniel Zalacáin publica una entrevista a Franklin Domínguez en *Latin American Theatre Review*, dentro de la cual, Domínguez mismo menciona que la obra trata del dictador: “(...) en todo momento he tratado de recoger un poco de la historia dominicana. Lo tenemos en *Espigas maduras*, donde recogí más o menos el ambiente de la tiranía de Trujillo” (110). Como las dos citas indican, el dramaturgo manifiesta la situación opresiva bajo la dictadura de Trujillo, uno de los dictadores más brutales de Latinoamérica que mató salvajemente entre 12.000 y 25.000 haitianos y descendientes de haitianos en 1937

²⁸ Domnita Dumitrescu presenta y homenajea a este dramaturgo dominicano en la siguiente manera: “Franklin Dominguez is the Dominican Republic's most prolific and distinguished playwright. From 31 May to 17 June 1997 the country celebrated his fifty years of theatrical activity with a sequence of plays, lectures, exhibitions, and other special events, which I attended, sponsored by the USIA to represent the United States and present a lecture. Nearly 50 of Dominguez's plays have been staged at home and abroad, translated into French, German, English, Portuguese, and Flemish, and collected in various anthologies of Latin American theater. During his long and active career, Dominguez has been a stage and screen actor, appearing on the BBC in London, and in New York, Monaco, Aruba, Honduras, Puerto Rico, and Venezuela. He has directed stage plays and films, and was both author and director of the first Dominican feature film, *La silla* (1963), focused on the Trujillo dictatorship. He has received every major theater award in his country, some of them several times, such as the Premio Nacional de Teatro Cristobal de Llerena, and in 1994 he was awarded the prestigious Condecoracion de Cristobal Colon, at the rank of Caballero, for his overarching contributions to artistic development in the Dominican Republic” (193).

(McLaughlin 18). De modo que la obra demuestra la amenaza del dictador y el sufrimiento de las víctimas que perdieron su libertad. Dentro de la obra ningún personaje simula ser una persona de otra identidad como los personajes de *Saverio, el cruel, El gesticulador y Vejigantes*; sin embargo, al analizar la conducta de los cuatro hijos que viven en la condición oprimida, se puede notar que ellos demuestran un tipo de simulación; por ejemplo, algunos esconden su antipatía y simulan como si fueran partidarios del dictador dado que no pueden vencer ni rebelarse. Otros violan los órdenes y simulan como si fueran seguidores fieles. Pero estas simulaciones no resuelven nada; al contrario, todos aumentan la frustración, y al final aún intentan asesinar al padre. Es decir, los personajes manifiestan la impotencia y el límite de la simulación; nadie puede simular constantemente, y al final todos dejan de simular y exponen su sufrimiento, la insatisfacción y el odio contra su padre dictatorial. De modo que la obra demuestra este proceso del término de la simulación y el comienzo de la rebelión.

La estructura de la obra es simple: consiste en tres actos, y la trama sigue cronológicamente. Asuntos en el pasado son elementos significativos, y la obra los presenta a través de diálogos de los personajes. La mayoría de la obra demuestra el sufrimiento y aguante de los hijos bajo el abuso del padre, pero en la escena final del tercer acto se rebelan y rompen su simulación:

Acto 1. La opresión del padre dominante: La historia se desarrolla en la casa de una familia que posee una finca de ganados. Cinco personas forman la familia: padre (Sebastián), una hija y tres hijos (Matilde, Alejandro, Danilo y Joaquín). Los hijos viven bajo el orden estricto del padre, y presentan reacciones distintas; Danilo muestra el deseo

fuerte de independizarse del padre, mientras que Alejandro parece que quiere obedecer. Los diálogos de los cuatro hijos informan que la madre se suicidó. Joaquín se emborracha y vuelve a la casa, y Sebastián intenta castigarlo. El acto termina cuando Matilde insinúa que sabe la verdadera causa de la muerte de la madre.

Acto 2. La imposibilidad de la reconciliación: en el segundo acto Danilo y Joaquín demuestran aún más deseo de obtener la libertad, y Alejandro y Matilde hacen esfuerzo para reconciliarse con el padre. Matilde confiesa que está enamorada de Manuel, un campesino humilde, e intenta convencer al padre de su deseo de casarse, no obstante el padre cree que Manuel corteja a Matilde para obtener su fortuna. Al final del acto Matilde renuncia el casamiento con Manuel.

Acto 3. La rebelión: El padre ha obtenido una tierra que posiblemente produce mucho beneficio; sin embargo esta noticia no alivia a nadie. Matilde confiesa que su madre se suicidó para detener al padre que estaba malamente castigando a Danilo. Los cuatro hijos empiezan a mostrar su odio más directamente; deciden el asesinato del padre, pero no pueden cumplirlo. Todos los hijos dejan a Sebastián y salen de la casa. Sebastián miserablemente llama a los nombres de los hijos que ya han salido y nunca vuelven.

Siguiendo los tres actos, analizaré los escenarios y personajes para saber cómo Domínguez demuestra el tema de la simulación en *Espigas maduras*, la simulación de los

oprimidos bajo la fuerza del dictador. También analizaré otros temas que se puede asociar con el tema de la simulación²⁹.

II. El primer acto: La opresión del padre dominante

Este acto presenta la condición oprimida y la carencia de la libertad. Los hijos intentan ayudarse para sobrevivir en esta situación, pero al mismo tiempo cada uno propone una opinión distinta, y las opiniones de los hermanos se dividen en dos direcciones: conservatismo y liberalismo. Es decir, unos tratan de aguantar y seguir al dictador, pero otros intentan resistir, liberarse del dictador e individualizarse. La simulación mayormente aparece cuando los personajes se comportan conservadores puesto que necesitan esconder su sufrimiento.

A. Escenario

Todos los actos tienen lugar en el mismo escenario: una casa de familia campestre. Lo que este escenario destaca es la falta del lujo; la primera acotación expresa el ambiente y atmósfera de la casa de la siguiente manera:

La acción tiene lugar en un rústico caserón campestre. Puerta ancha de entrada al fondo derecha. A su lado, a la derecha, la puerta que lleva a la cocina. A la izquierda, al fondo, una escalerilla que conduce a lo alto, donde se encuentran las habitaciones. Del techo pende una lámpara de gas. Todo está arreglado con

²⁹ He analizado otras cuatro obras siguiendo las secuencias lógicas en vez de los actos. Para analizar *Espigas Maduras*, voy a seguir los actos debido a la dificultad de dividir en secuencia lógicas que siguen la ley de causa y efecto.

sencillez y revela una vida ordinaria y monótona. No hay un solo detalle de lujo.”

(12).

Como la acotación indica, el escenario muestra una casa simple y modesta. Al leer los diálogos de los personajes, se puede notar que la sencillez del escenario manifiesta la vida ascética de la familia; el siguiente diálogo de Danilo indica la tacañería del padre: “En esta casa estamos viviendo sujetos a un presupuesto de inhibiciones. Deben invertirse todos los centavos porque, de otra manera, representarían una pérdida. ‘Noventa y nueve centavos no hacen un peso’, nos diría papá, ‘por eso necesitamos ese centavo’, y el centavo no se gasta nunca. ¡Ni se gastará nunca!” (16). La falta de lujo en la casa significa la tacañería del padre, y además insinúa el aburrimiento que sufren los hijos debido a la vida sin ningún lujo. Este escenario se relaciona con la simulación de los cuatro hijos: deben esconder su deseo de gastar dinero y simular como si estuvieran satisfechos de la vida sin lujo.

La acotación además señala un aspecto curioso: “*Parece una casa de hombres solos, aunque, sin embargo, habita allí una mujer*” (12). Aunque la acotación no indica exactamente qué objeto hace la casa parecer una casa de hombres solos, claramente señala que existe una dominación masculina; es decir, es una casa donde los hombres dirigen. Los diálogos de los hijos dicen que la madre se suicidó (20), y por consecuencia Matilda es la única mujer en la familia. De modo que el escenario insinúa que la casa es un lugar aún más difícil para las mujeres; es decir, la voz de la mujer es ignorada y olvidada. Matilde confiesa su preocupación por decirle a su padre que tiene novio, y expresa la impotencia de la voz femenina: “Porque he debido decirlo a papá antes que a nadie y no me he sentido capaz. Me ha faltado su confianza. Muchas veces he intentado

hablarle, pero no me he sentido segura de que quisiera escucharme. Es como... como si me faltara la voz cuando estoy frente a él” (21). Es decir, el escenario es un espacio en que la mujer tiene que callar y aguantar más que los hombres. Además, necesita simular para que otros no se den cuenta de su dolor; el siguiente diálogo de Danilo manifiesta la simulación de la madre: “¡Pobre mamá! Era tan cariñosa y dulce... Amaba lo delicado y bello y parecía amar la vida... Siempre me he preguntado... ¿Por qué suicidó? No tenía razones para hacerlo. Parecía tan feliz junto a nosotros” (20). Como el diálogo indica, la madre simulaba lo que no era; cuando estaba con sus hijos, parecía feliz, no obstante se suicidó. Es decir, el escenario manifiesta que los hombres dominan la casa y la mujer se obliga a simular que es feliz.

La primera acotación presenta otro aspecto curioso: el sonido de armónica de Alejandro, el hermano mayor. Desde al principio hasta el final de la obra, se oye este sonido de vez en cuando. Este sonido alegre de la armónica contradice la tensión dentro de la familia porque desde el comienzo de la obra Danilo y Joaquín se quejan fuertemente del padre, y en la casa reina un ambiente tempestuoso. El sonido alegre de armónica suena como un tranquilizador alivio y calma el dolor y el cansancio de la vida. De modo que se puede interpretar como otro tipo de simulación; Alejandro intenta olvidar la realidad y está simulando una vida tranquila al tocar la armónica.

B. Los personajes

El personaje más influyente de la obra es Sebastián, el padre dictatorial de la familia. Especialmente en este primer acto demuestra su fuerza y arrogancia que nadie puede resistir; por lo tanto mientras que el padre no está en la casa, los hijos se quejan de

la tacañería y arrogancia del padre. También el autor destaca que las opiniones de los hijos se dividen en dos tipos: Danilo insiste obtener su parte de la herencia para independizarse del padre, y Alejandro dice que deben obedecer y trabajar con su padre. Durante este primer acto especialmente los que aguantan muestra la mayor simulación de “parecer” partidarios del padre, o también simulan ser personas felices para que otros miembros de la familia no se preocupen.

1. Sebastián

El personaje más influyente de la obra es Sebastián, el padre, y la simulación surge debido a su fuerza irresistible. Sebastián no permite la libertad; tiene tremenda autoestima e impone a otros a seguir su manera de ser. Es decir, Sebastián establece el ambiente donde la gente no disfruta la libertad, y los obliga a simular ser trabajadores obedientes. La acotación que describe la primera aparición de Sebastián enfatiza su poder; *“La conversación se interrumpe al escucharse la voz del padre, Sebastian, potente e imperiosa”* (23). Como la acotación indica, la mera aparición del padre interrumpe la conversación de los hijos. Esta conversación interrumpida refleja el dominio de Sebastián, y también indica el miedo de los hijos que no pueden relajarse en frente del padre.

Sebastián nunca acepta la desobediencia; siempre demanda que los hijos sigan sus reglas. El siguiente diálogo claramente expresa su intolerancia; Joaquín fue a una fiesta que Sebastián había prohibido, y advierte a sus hijos de la importancia de obedecer y seguir sus ordenes: “Ustedes también tuvieron su edad y nunca desobedecieron. Una locura de juventud, una irreflexión, se castiga y pasa. ¿No es verdad, Danilo? Pero una desobediencia, no. Mis órdenes son para ser cumplidas” (24). Este diálogo manifiesta su

obsesión en establecer órdenes y hacerlas cumplir; es decir, Sebastián fuertemente impone la obediencia, y sus hijos y su esposa no tienen otra opción; esconden su deseo de liberarse y simulan ser personas obedientes. Además, Sebastián usa la violencia contra los desobedientes; el final del primer acto, Sebastián intenta castigar a Joaquín con un fuste por haberse emborrachado en la fiesta; esta personalidad violenta provoca el miedo y como resultado nadie puede resistir.

Sin embargo, curiosamente la imagen de Sebastián no es la de un hombre solamente violento. El autor también presenta a él como un trabajador sumamente duro; desde la primera aparición, destaca la imagen trabajadora de Sebastián. Al aparecer en el escenario por la primera vez, Sebastián conversa con Matilde en el siguiente modo;

Sebastián: ¡Maldito sol! ¡Hace un calor de los mil diablos!

Matilde: (*yendo a su encuentro*): Ah, papá, no hay que quejarse. Ya estás en casa.

Ahora a desayunar y a descansar un rato.

Sebastián: ¿Descansar? ¿Cuándo se ha visto descansar en un día de sol?

Matilde: Vamos, voy a quitarte las botas para que descanses los pies mientras desayunas.

Sebastián: ¡Deja! No pienso quedarme en casa. Tenemos mucho que hacer en el cañaveral (23).

Esta conversación enfatiza que Sebastián es trabajador. Para ser un líder dominante de la familia, necesita tener la autoestima, que en este caso se alimenta cumpliendo un trabajo mayor al de otros. Así Sebastián quiere ser ejemplo, e insiste en que todos en la familia tienen que hacer lo mismo. Esta actitud también oprime a los miembros de su familia y en consecuencia provoca la simulación de otros como personas sumisas y obedientes.

Sebastián demuestra otra característica dictatorial: no cree en la libertad de la palabra. Al condenar la desobediencia de Joaquín, Sebastián expresa su intención de eliminar los libros que posiblemente provocan el deseo de rebelarse: “Es un haragán. Evita el trabajo y viene a encerrarse con sus malditos libros en la habitación. Un día de estos les prendo fuego. Son ellos los que lo han hecho rebelde e irrespetuoso” (25). De modo que Sebastián desprecia la libertad de la palabra, e intenta quemar los libros que no le convienen. Es decir, dentro de la familia no existe la libertad de leer, y aumenta la insatisfacción de los miembros de la familia; esta realidad sin libertad es como una pesadilla, pero los hijos aguantan y simulan ser seguidores para protegerse, lo cual vamos a ver en más detalles en el análisis siguiente de los personajes.

2. Matilde

Matilde es la única hija de Sebastián, y dado que la esposa ha muerto, Matilde es la única mujer viva en esta obra. Su papel es crucial para mostrar cómo las mujeres sufren en esta familia patriarcal; como ya se ha mencionado, por ser mujer, la voz de Matilde no tiene validez. A diferencia de sus hermanos, no se involucra en el trabajo de la finca; por lo tanto no puede discutir de negocios, y trabaja como ama de casa. Para Sebastián, la posición de Matilde es definitivamente más baja que la de sus hermanos; y por consiguiente ella necesita callarse, aguantar y simular ser una persona sumisa aún más que sus hermanos.

Mientras el padre no está en la casa, Matilde expresa su insatisfacción; por ejemplo, en el diálogo siguiente en que se queja de la falta de diversión en la familia: “Nunca vamos a ninguna parte. Pasan todo el día en el campo y sólo vienen a la casa a las

horas de comer y dormir. ¡Nunca una diversión! Y cuando podemos conversar, todos estamos cansados” (20). Matilde muestra la dureza de la vida en el campo bajo el orden del padre dictatorial. No obstante frente a él nunca puede expresar este aburrimiento, y se obliga a simular un ama sumisa de la casa que cocina para los hombres.

Otro aspecto notable de Matilde es su presentación de temor; especialmente en el primer acto, los diálogos de Matilde expresan claramente el miedo que siente al confrontar al padre:

Es cierto que le tememos. Yo le temo. Desde hace días quiero hablarle y no me he atrevido porque temo a su mirada y a sus palabras. Temó a las respuestas que pueda darme. No me atrevo a acercarme a él y a mirarle de frente. Es un miedo que me hace temblar. Me repito a mí misma que no debo sentirlo, que él es mi padre y que a él debo consultar y pedir consejos. Pero nuevamente me atemorizo y callo (21).

De este modo Domínguez presenta a Matilde como una chica débil que muestra su miedo más honesta y directamente. De modo que a través de Matilde la obra expresa el miedo de la gente bajo la amenaza del dictador. A causa de este miedo, no puede decir lo que quiere decir, y todo lo que puede hacer es simular como si no tuviera ninguna cosa de que hablar.

Matilde demuestra su simulación en varias ocasiones; por ejemplo, en este primer acto cuando Joaquín se emborracha y vuelve a la casa, Matilde lo ayuda a volver a su cuarto, y miente al padre que Joaquín está enfermo. Sebastián sabía que Joaquín estaba borracho, y se enoja de la mentira; la acotación describe a Matilda en este momento de la siguiente manera: “*Matilde respira profundamente y cierra los ojos como si el mundo se*

desplomara a sus pies” (24). Este ademán obviamente indica que ella está haciendo tremendo esfuerzo para calmarse y esconder su miedo; en los próximos diálogos Matilde no se perturba y trata de convencer al padre que Joaquín es muy joven, y quiere disfrutar. Es decir, para calmar el temperamento del padre, Matilde simula como si estuviera tranquila, y defiende a su hermano.

Sin embargo no se puede mantener esta simulación constantemente; al final del primer acto, al ver que Sebastián castiga a Joaquín con fuste, Matilde confiesa a Sebastian que sabe el secreto de la muerte de su madre, e insiste en que su padre es responsable. Es decir, desde el primer acto Matilde demuestra el límite de la simulación. Nadie puede simular para siempre, y esta condenación contra su padre es un presagio del fin del fingimiento que la obra demuestra en el acto final.

3. Danilo

Danilo, igual que Matilde, casi constantemente muestra insatisfacción contra su padre. Sin embargo, lo que quiere Danilo no es igual a lo que desea su hermana; mientras que Matilde expresa su deseo de ser escuchada y de ir a fiestas para tener alguna diversión en su vida, lo que Danilo demanda no es diversión sino su porción de su herencia para independizarse. Insiste que el negocio de la familia se ha crecido debido a la ayuda de él y sus hermanos, y dice: “Ahora debemos trabajar por nuestra cuenta” (14). El diálogo siguiente fuertemente expresa su deseo de poseer su propio capital: “¿De qué sirve? Poseer la tierra, sin llamarla nuestra. Mirar el dinero, sin poder tocarlo. ¿De qué sirve? Yo quiero poder decir esto es mío, me pertenece. ¡Tengo derechos!” (15). De modo que Danilo aparece como un polo opuesto de Sebastián: el padre quiere que

trabajen juntos y prosperen juntos sin dividir las tierras y fortunas, mientras que Danilo quiere conseguir su parte, independizarse y hacer su propio negocio.

Su diferencia en la manera de tratar el dinero también empeora la relación con su padre; Sebastián invierte el dinero sin gastar, pero Danilo en sus diálogos varias veces insiste que el dinero es para gastar:

El dinero no nos ha hecho ganar una hora de descanso, ni un momento de alegría. Un peso sigue siendo un peso, porque antes de gastarlo debemos pensar si no ayudará para una nueva transacción. En esta casa estamos viviendo sujetos a un presupuesto de inhibiciones. Deben invertirse todos los centavos porque, de otra diría papá, “por eso necesitamos ese centavo”, y el centavo no se gasta nunca. ¡Ni se gastará nunca! (16).

La vida que Sebastian impone es demasiado estoica, y la vida ideal de Danilo es demasiado diferente. Danilo quiere gastar el dinero, e igual que Matilde, disfrutar la vida.

Puesto que su ideal es totalmente diferente al de su padre, simular ser obediente es un dolor tremendo. El siguiente diálogo indica su sufrimiento a causa de la simulación:

“...nosotros no nos atrevemos a desobedecerle, ¿verdad? Nunca le damos motivo.

Siempre somos respetuosos y obedientes” (19). Además, cuando Alejandro sugiere que deben esperar hasta que su padre decida repartir el capital; Danilo lo refuta de la siguiente manera: “¡Yo quiero que las haga ahora! ¡Estoy cansado de servirle como un peón!” (15).

Las quejas de Danilo manifiestan que bajo la fuerza del dictador, hasta quienes opinan opuestamente se obligan a simular ser peones obedientes. De modo que a través de Danilo, el autor demuestra la simulación como una acción sumamente dolorosa.

A diferencia de Matilde, en el primer acto ya Danilo sugiere terminar la simulación, y se lo expresa directamente a su padre; el siguiente diálogo con él indica su decisión de acabar su simulación de ser un trabajador sumiso: “Necesitamos actuar como hombres. Hemos trabajado siempre a tu lado, pero tú eres quien planea y decide los negocios. Nunca hemos intervenido. Dices que hay que hacer algo y lo hacemos. Pero nada más” (27). De modo que Danilo no simula ser un seguidor completamente; por lo menos dice lo que quiere a Sebastián. De este modo, la obra manifiesta que se ha empezado el proceso de dejar la simulación sin miedo al padre. Sin embargo, éste se niega a repartir el capital, y nunca acepta su petición. A pesar de que Danilo trata de terminar su simulación, la fuerza tremenda de Sebastián no lo permite, y lo obliga seguir simulando un trabajador obediente. En suma, Danilo en el primer acto manifiesta el comienzo de terminar su simulación, pero al mismo tiempo presenta la dificultad de hacerlo; debido al poder enorme del padre, su deseo no se cumple.

4. Alejandro

El personaje más peculiar e impresionante de obra puede ser Alejandro aunque los lectores-espectadores no pueden notarlo hasta el acto final. A diferencia de otros hijos de Sebastián, en el primer acto Alejandro habla y se comporta como un partidario de Sebastián, y no demuestra ninguna impresión de ser simulador que trabaja de mala gana y se comporta como si fuera un seguidor obediente. Mientras que Danilo y Joaquín expresan su intención de rebelarse contra Sebastián, Alejandro trata de reconciliarse con el padre, e intenta no ofenderlo. Numerosos diálogos de Alejandro insinúan su intención de respetar y seguir a su padre: cuando Danilo sugiere la repartición del capital, dice que

“No quiero causar un disgusto a papá” (18). Danilo también se queja de que el padre no permite ir a bailar, y se lamenta de que nadie pueda contradecirlo; entonces Alejandro insiste: “Le debemos respeto” (20), y al saber que Matilde tiene miedo de comunicar al padre que ella tiene novio, la regaña: “¿Cómo puedes pensar así? ¿Nuestro padre un extraño, un enemigo?” (22). Estas palabras evidencian que Alejandro está en una posición distinta a la de otros tres hijos: a diferencia de otros (aunque cambia su actitud en el tercer acto), se comporta como si fuera un hijo fiel y comprensivo a su padre.

Alejandro dice que tiene fidelidad a Sebastian no sólo por razón de ser su hijo; insiste que lo que el padre hace es lógico y razonable; además, es un buen hombre de negocio. Sus palabras indican que Alejandro no tiene miedo de Sebastián, y le obedece voluntariamente; intenta convencer que lo que Sebastian hace no es absurdo. Aunque es duro con ellos, tiene razón de ser así. Para reconciliarse con su padre, muestra deseo de creer que su padre es un hombre que puede pensar y actuar con razón. Por ejemplo, en el primer acto Joaquín se queda completamente borracho después de ir a una fiesta que el padre ha prohibido. Mientras que Matilde y Danilo tratan de proteger a Joaquín, Alejandro se pone de parte del padre: “¡Hizo mal! Papá tendrá razón en pegarle” (19). Además, cuando Danilo expresa su deseo de poseer su parte del capital, Alejandro contesta en la siguiente manera: “Trabajamos para el beneficio de todos, tratando de aumentar un capital” (15). Es decir, Alejandro funciona como un portavoz del padre dictatorial que intenta cambiar la idea de que éste es nada más que un hombre violento y egoísta; todas las cosas que hace tienen razón.

De modo, durante el primer acto el autor presenta a Alejandro como único partidario del padre y, a diferencia de sus hermanos, nunca expresa el dolor de simular

ser un seguidor. No obstante, en los actos siguientes la tiranía de Sebastián empeora, y Alejandro empieza a confesar lo que realmente cree. La obra al final revela que Alejandro en el primer acto estaba escondiendo su verdadera intención y simulando ser un trabajador obediente. En otras palabras, Alejandro es un simulador que no parece simulador; su miedo tremendo ante Sebastián le impone otro tipo de simulación: ser perfectamente seguidor y obediente, por lo que los lectores-espectadores no pueden notar su simulación. Es decir, el autor demuestra “la simulación perfecta” a través de Alejandro en el primer acto. Analizaré su simulación en más detalles en la sección dedicada al tercer acto.

5. Joaquín

Como Danilo, Joaquín muestra una actitud rebelde; desobedece a su padre, va a una fiesta y se emborracha. Sin embargo, mientras que los otros tres hijos intentan discutir y justificar sus opiniones lógicamente, Joaquín está medio borracho y ni siquiera puede discutir. Así que cuando el padre le pregunta por qué no obedeció su orden, no presenta ninguna lógica para explicar su conducta; simplemente grita a su padre de la siguiente manera: “¡Déjame en paz! Nunca voy a ninguna parte. Quería divertirme y lo hice” (33). De modo que en el primer acto la actitud de Joaquín es infantil, y no muestra ninguna inteligencia. Simplemente se rebela sin pensar y sin justificar sus actos.

Aunque parece ineducado, curiosamente Joaquín es la primera persona que ha dejado de simular su hijo obediente, y ha empezado a hacer lo que tiene ganas de hacer. Sin embargo el autor presenta a Joaquín como un hombre demasiado atrevido; por consecuencia, el padre se enoja e intenta castigarlo con fuste. Es decir, en esta obra dejar

de simular sin pensar, discutir y planear no resulta exitoso; bajo la tremenda fuerza del dictador, dejar de simular ser obediente es una cosa más complicada. De modo que el fracaso de Joaquín manifiesta la dificultad de terminar la simulación en la situación donde la tiranía domina; dejar de simular sin ningún plan no consigue nada, y por consiguiente Joaquín en el segundo acto vuelve a ser un trabajador de Sebastián, e igual que Danilo se queja del despotismo de su padre, pero su posición sigue siendo la misma.

III. El segundo acto: La imposibilidad de reconciliación

Durante este segundo acto los cuatro hermanos muestran aún más hostilidad contra el padre. Los cuatro empiezan a tomar una actitud rebelde, que intensifica el antagonismo con el padre. Sin embargo, no hay ningún progreso; frente a la tiranía de Sebastián, no cabe ninguna solución, y la frustración de los hijos aumenta. En consecuencia, los hijos hacen más esfuerzos para esconder su dolor y sufrimiento, así como la simulación de los cuatro hijos parece más evidente en este acto. Especialmente el sufrimiento de Matilde es tremendo puesto que se obliga a renunciar a salir con su novio a causa de la desaprobación del padre.

A. Escenario

El autor presenta exactamente “*el mismo escenario y el mismo día*” (37) en el segundo acto; la acotación en el comienzo del segundo acto no indica ningún cambio, y hasta el fin del segundo acto ni siquiera un objeto se ha cambiado de lugar. Para recordar el escenario, quisiera repetir la acotación que lo describe al principio del primer acto:

La acción tiene lugar en un rústico caserón campestre. Puerta ancha de entrada al fondo derecha. A su lado, a la derecha, la puerta que lleva a la cocina. A la izquierda, al fondo, una escalerilla que conduce a lo alto, donde se encuentran las habitaciones. Del techo pende una lámpara de gas. Todo está arreglado con sencillez y revela una vida ordinaria y monótona. No hay un solo detalle de lujo. Parece una casa de hombres solos, aunque, sin embargo, habita allí una mujer.

(12).

Presentar exactamente el mismo escenario significa que la condición sigue siendo la misma; en este acto Joaquín también justifica lógicamente su rebeldía contra el padre, Danilo sale de la casa por la noche secretamente para encontrar una relación amorosa, y Matilde le pide a Sebastián el permiso para salir con Manuel; todos hijos luchan desesperadamente para cambiar su situación de opresión, pero como el escenario indica, todos siguen viviendo sin ningún lujo, y Sebastián fuerza a todos los miembros de la familia a mantener la vida humilde, donde la voz de la mujer (Matilde) no se advierte, y la casa sigue siendo “*una casa de hombres solos*”. En suma, igual que en el primer acto, el escenario demuestra la condición oprimida, y los hijos del padre déspota todavía se obligan a simular ser personas obedientes.

B. Los personajes

En el segundo acto los hijos intentan hacer más acciones según sus deseos, pero el padre no les permite. Por lo tanto la simulación es más notable; por ejemplo, para no mostrar que ha violado las reglas, Danilo esconde lo que hizo y simula como si no hubiera hecho nada malo. Matilde simula estar bien aunque el padre la obligó a romper su

relación con su novio. De este modo cada uno practica la simulación aún más para sobrevivir bajo la tiranía del padre, pero la frustración de los hijos llega al límite, y todos empiezan a mostrar indicios de desear poner fin a la simulación.

1. Matilde

El segundo acto la obra demuestra diferencias enormes entre las opiniones y personalidades de la hija y el padre; esta discordia entre los dos dificulta la reconciliación. En consecuencia, para ocultar su dolor y su frustración, Matilde presenta una simulación más evidentemente. Por ejemplo, durante la conversación con Sebastián, Matilde muestra la simpatía por los trabajadores despedidos después de la temporada de la cosecha: “Los compadezco. Les asusta el ‘tiempo muerto’ que siempre sigue a la zafra” (49). Después de este diálogo, el padre dice que no hay otro remedio, y justifica su decisión de despedir a los trabajadores. Además, le advierte a Matilde que no intervenga en el negocio puesto que es una cosa de los hombres. De este modo, el autor presenta a Matilde como símbolo de la tolerancia y el cariño. Por lo contrario, Sebastian es un hombre intolerante que toma todos los medios posibles para mantener su negocio; es decir, es un personaje que simboliza la intolerancia y dureza. La personalidad de Matilde completamente opuesta a la de su padre, la atormenta, puesto que ella es la hija y debe seguir el orden del padre. Después de esta conversación con Sebastian, Matilde nunca hablará de los trabajadores que perdieron su empleo; igual que Danilo en el primer acto, ella también simula ser seguidora obediente del padre pero sufre tremendamente porque su ideal es demasiado diferente. Especialmente la simulación de Matilde en este acto es muy dolorosa; tiene que esconder su conciencia y no hacer nada para salvar a los trabajadores despedidos.

Un aspecto peculiar de Matilde en el segundo acto es que de vez en cuando defiende al padre ante sus hermanos; por ejemplo, cuando Danilo propone buscar un abogado para obtener su porción de dinero que Sebastian monopoliza; entonces Matilde se opone de la siguiente manera: “Oh, no, sería humillante para él. No debemos hacerlo” (44). Además, cuando Joaquín insiste en que deben hacerlo sin tener miedo de la oposición del padre, ella otra vez lo defiende: “Es nuestro padre. ¡Sería inhumano!” (45). Su actitud es como si insistiera que aunque el padre es dictatorial y violento, es sobre todo su padre, por lo que se debe respetar su opinión. No obstante hasta este respeto hacia el padre parece una simulación, puesto que Matilde sabe que su madre murió por culpa de la violencia de Sebastián, y está muy consciente de su crueldad. Sus palabras que defienden a Sebastian son nada más que una simulación para escapar de la realidad; es decir, aunque sabe que su padre es cruel, no quiere admitirlo. En consecuencia, simula como si fuera un partidario del padre.

También se puede interpretar esta actitud de Matilde como un gesto de compasión dado que Sebastián no tiene ningún compañero; especialmente en este segundo acto que enfatiza la soledad de Sebastián, y a través de los diálogos de Matilde, el autor aclara que para Sebastián todos los vecinos son rivales: “No llega nadie más, porque tus vecinos se han convertido en rivales a quienes quieres superar y hundir, y a los hombres del campo no los llamas amigos sino siervos” (53). Esta soledad de Sebastian también provoca la simulación; puesto que Matilde sabe que Sebastian no tiene ningún amigo, por lo que lo compadece y no puede abandonarlo. Matilde sabe que tarde o temprano los hijos lo abandonarán, y si ella lo hace, el padre quedará totalmente solo. Por lo tanto, simula

como si quisiera seguir al padre aunque conoce su crueldad. La simulación de Matilde es también un reflejo de su piedad filial.

La acción más destacada de Matilde en el segundo acto es confesar a Sebastian de su relación amorosa con Manuel. Antes de la confesión, Matilde vacila y muestra un tremendo miedo, y busca ayuda en la memoria de su madre muerta:

Matilde: Quiero hablarte como a un padre.

Sebastian: ¿Es que he dejado de serlo?

Matilde: No, no. Pero me es tan difícil esta situación de hija en busca de un consejo (*Mira a su alrededor con inquietud como si necesitara el apoyo de alguien*). No sí... Si mamá estuviera aquí, todo sería más fácil (51).

Esta conversación demuestra que Sebastián causa miedo excesivo en Matilde que no puede decir lo que quiere decir, por lo que acude al recuerdo de su madre muerta. El miedo de Matilde manifiesta su situación: debe esconder su verdadero sentimiento y simular ser una hija dispuesta siempre a agradar a su padre.

Después de un rato de vacilación, Matilde finalmente confiesa que Manuel es su novio, y que piensa casarse con él. Sebastian no lo acepta; dice que Manuel pretende casarse con ella para obtener fortuna. Matilde renuncia a su novio dado que Sebastian intenta ofrecerle dinero para que rompa esa relación; Matilde piensa que si el padre lo hiciera así, humillaría a Manuel. Al final del segundo acto, Matilde otra vez muestra una actitud que evidencia su simulación ahora para esconder su dolor. Después de que Sebastian sale del escenario, debido a lo sucedido, Matilde “*se siente aturdida, como en el vacío*” (56). Sin embargo al escuchar que Danilo y Alejandro vuelven a la casa, drásticamente cambia su actitud; la acotación describe a Matilde en la siguiente manera:

“Matilde lleva la mano a su frente, disimula una sonrisa y se acerca a la escalera” (56).

Inmediatamente después, ella llama a Joaquín como si nada hubiera pasado: “¡Ya vienen muchachos, Joaquín!” (56). En esta escena la simulación de Matilde es muy obvia; siempre esconde su dolor, y simula ser una muchacha agradable.

Sin embargo, en este segundo acto Matilde también presenta un indicio de terminar la simulación: cuando Sebastián se enoja al enterarse de que Matilde y Manuel se veían secretamente, ella revela a su padre su frustración de no poder elegir lo que quiere hacer: “Apenas sé leer y escribir. Cuando mi juventud empezaba a ganarme admiradores me encerraste en la casa y apenas salía contigo. Nunca más volví a la escuela, por que tú no tenías tiempo para llevarme y yo no podía ir sola” (53). En este diálogo con su padre Matilde deja de ser la hija sumisa y dice lo que quiere decir.

En suma, en el segundo acto la simulación de Matilde es más evidente: ha estado simulando ser una hija obediente y agradable para esconder sus sentimientos negativos: dolor, miedo, frustración y choque. Pero su simulación no dura para siempre; en el segundo acto ya ha mostrado indicios de superarla, y en el tercer acto, ya no lo aguantará, y la simulación será vencida.

2. Sebastián

La imagen de Sebastián se empeora en el segundo acto, y su conducta dictatorial explica por qué ya nadie puede seguir simulando a un hijo obediente. La acción más despiadada de Sebastián es romper la relación entre Matilde y Manuel, acusando a Manuel de intentar casarse por interés en el dinero del padre. El autor presenta a Sebastián como un hombre que no puede creer en nadie; Matilde le replica al saber que

no acepta su relación con Manuel, en un diálogo que destaca la impiedad del padre: “¿Crees que es el dinero lo único importante en la vida? ¿No dejas lugar para el amor, para un amor honrado y desinteresado? ¿Te has olvidado de que puede existir amor entre los hombres?” (55). Como este diálogo señala, Sebastian no puede creer en amor; para él, lo más importante es obtener y mantener el beneficio, y para cumplir ese propósito impone a su hija separarse de su novio con lo que arruina su felicidad. Esta separación forzada acaba la paciencia de los hijos que deciden terminar la simulación.

En este acto, la personalidad dictatorial del padre se resalta más; sus palabras indican la intención de vigilar todos aspectos de la vida de sus hijos, hasta la vida privada. Su conducta es similar a la de un dictador intolerante que siempre trata de vigilar todos los movimientos de la gente. Cuando Matilde confiesa su amor por Manuel, la primera reacción de Sebastian es interrogar a Matilde si los dos se ven secretamente o no (52). Es decir, no puede tolerar que sus hijos actúen fuera de su vigilancia. Al saber que Matilde y Manuel se veían secretamente, Sebastián furiosamente expresa su enojo: “¿Por qué verte a ocultas con él? ¿Por qué hablarle a ocultas?” (52). En este escenario el padre muestra un tipo de manía persecutoria; sus palabras indican la constante preocupación de lo que otros hacen afuera de su control. Esta vigilancia excesiva del padre presiona a los hijos y acelera el final de la simulación.

Otro aspecto negativo de Sebastián es su egocentrismo: extremada exaltación de la propia personalidad hasta considerarla centro de la atención y actividad generales.³⁰ Por ejemplo, nunca puede reexaminar su personalidad aunque ha causado una tremenda

³⁰ Tomo esta definición de “Egocentrismo” del *Diccionario Manual, Ilustrado de la lengua española*. Ed. M. Alvar Ezquerro. Barcelona: Biblograf, S.A., 1993.

insatisfacción en su familia. A través de toda la obra, a excepción de Alejandro, todos sus hijos intentan hacer secretamente las acciones que él prohíbe; a causa de sus órdenes demasiado estrictas, los hijos tratan de disfrutar la vida a espaldas de él. Sin embargo Sebastian acusa a sus hijos de ser mentirosos o traidores, y nunca puede admitir que su intolerancia ha causado estas conductas rebeldes. Así, Sebastián simboliza el egocentrismo: exalta su propia personalidad extremadamente; cree que él es el centro de la familia y los miembros de la familia se deben obligar a girar alrededor de su centro sin ninguna desviación. Cuando los hijos se desvían de su órbita, los denuncia y nunca puede pensar en los defectos de sí mismo. Además, quiere mantener su posición como centro, y se resiste a renunciarlo. De modo que nunca quiere que sus hijos se independicen, porque siempre quiere controlarlos. Obviamente este egocentrismo es también la causa para que sus hijos dejen de simular y rompan su relación con él.

3. Danilo

En el segundo acto Danilo demuestra su simulación en varias ocasiones; sus palabras y sus acciones insinúan su simulación constante porque no puede escapar del despotismo y egocentrismo de Sebastián. Simula más que cualquier otro personaje; numerosos diálogos con los otros personajes lo indican, con lo cual enfatiza la condición oprimida y la necesidad de romper el orden, aunque después actúe como si no hubiera hecho nada. Sin embargo, la simulación nunca soluciona su sufrimiento; por lo contrario, manifiesta más su impotencia.

Igual que en el primer acto, Danilo continuamente se queja de Sebastian; numerosos diálogos expresan el deseo de independizarse del padre y pensar en su propia simulación;

por ejemplo, en el siguiente diálogo en que expresa su deseo de ser él mismo: “Pero confío en que podré ser yo mismo algún día y que sabré responder de mis actos” (47). Es decir, piensa que ahora “no soy yo mismo”, pues simula lo que no es. Además, numerosos otros diálogos revelan que Danilo tiene algún secreto, y simula como si no tuviera ninguno. Por ejemplo, cuando una noche Joaquín dice que quiere emborracharse otra vez y Matilde le pide abstenerse, pero Danilo reacciona de la siguiente manera: “El alcohol nos impide pensar. Es lo que necesitamos” (42). Este diálogo señala que Danilo tiene problema serio que quiere olvidar desesperadamente. Se puede encontrar otro indicio de ese secreto en una conversación con Matilde quien sabe que Danilo escapa por las ventanas por la noche, y cuando se lo dice, éste se palidece y pregunta “¿Quién te ha dicho a ti eso?” Esta escena también aclara que Danilo esconde sus escapadas y simula como si se hubiera quedado en la casa. Este secreto evidencia que Danilo, además de esconder algo, hace lo que quiere hacer a espaldas de su padre, para luego simular como si no hubiera hecho nada. No obstante esta simulación tampoco dura mucho tiempo, y en el siguiente acto Danilo expondrá todo y dejará de simular ser un hombre inocente.

Cuando Sebastián aparece en la escena, Danilo le pide disculpa sobre lo que dijo en el primer acto; es una estrategia de su simulación para que Matilde pueda hablar más fácilmente de su novio con Sebastián. Al pedir perdón a su padre Danilo simula ser un seguidor obediente de Sebastian. Sin embargo esta simulación no funciona; Sebastian no acepta la petición de Matilde. Este fracaso también acelera el fin de simulación de Danilo.

4. Joaquín

En el primer acto Joaquín aparece como un muchacho borracho y atrevido que se rebela contra el padre imprudentemente, pero en el segundo acto muestra algunos aspectos distintos: numerosos diálogos de Joaquín reflejan su cansancio; al principio del acto, despierta en la mañana y dice: “¿Mediodía? ¿Y qué hacía durmiendo a estas horas? (*Recuerda*). ¡El ganado... ! Debí levantarme temprano para enviar... (*Comprendiendo*). ¡Oh, no!”; “¿Cómo es posible? Nunca había dormido tanto en mi vida” (37). Estas palabras indican la dureza del trabajo, y refleja la nerviosidad de los hijos que viven bajo la opresión del padre. Sus palabras asimismo indican que Joaquín estaba aguantando y simulando ser un seguidor de su padre a largo plazo. Su estrés es tremendo, por lo tanto se rebela y se emborracha.

La borrachera de Joaquín y haber dormido en exceso simbolizan otra consecuencia de las víctimas del autoritarismo: huir de la realidad. El alcohol tiene como efecto olvidar la realidad y sentirse mejor, y también mientras se duerme se puede olvidar de la realidad; de modo que Joaquín también refleja a las personas que tratan de escapar de la vida difícil. Sin embargo de ninguna manera se puede cambiar la realidad a través del tomar alcohol y dormir. Por consecuencia, al final todos dejan de simular; se quitan la máscara de trabajadores obedientes y abandona al dictador.

Como ya se ha mencionado, la imagen de Joaquín es infantil en el primer acto, no obstante en el segundo acto habla racionalmente, y sus diálogos vívidamente describen la imagen negativa del padre; por ejemplo, cuando Matilde le dice que Sebastián disfruta trabajo de la tierra, Joaquín refuta de la siguiente manera:

Él tiene otras ideas y su amor por la tierra es interesado. La ama porque puede explotarla. Yo la amo por su sabor, por su olor, por su mezcla de cosa cruda y

pura, y sufro al verla convertida en un medio de avaricia. La tierra hay que amarla y cuidarla, con devoción y gratitud, no agotarla con pasión insaciable, olvidando lo que en ella hay de hermoso, sino reconociéndola como una amiga del hombre que se ofrece para el bienestar del hombre y para unir al hombre (38-9).

Este diálogo refleja la diferencia en la manera de concebir el trabajo de la tierra;

Sebastián explota la tierra para ganar dinero, sin amarla. Joaquín enfatiza la importancia de amar a la tierra. En el diálogo siguiente denuncia la imposibilidad de hablar: “(...) nos hemos acostumbrado a callar nuestros sentimientos. Tenemos miedo de hablar por temor a que nos escuche nuestro padre y nos recrimine. ¿Quieres esclavitud mayor? Cuando no se tiene derecho a hablar es como no tener derecho a vivir. La muerte es preferible a un silencio obligado” (40). Joaquín expone la condición oprimida donde todos deben callar y “simular” ser los seguidores obedientes. Aunque tiene ideales sólidos que quisiera seguir, no puede demostrarlos. Todo lo que puede hacer es callarse y simular como si no tuviera ningún ideal propio. En suma, Joaquín en segundo acto manifiesta la dificultad de callar y simular ser un trabajador ignorante carente de ideas propias.

IV. El tercer acto: La rebelión

En el acto final, la simulación de los hijos llega al punto extremo; Alejandro toca harmónica “alegremente” y simula como si disfrutara la vida. Danilo también baila locamente y simula como si viviera en un mundo de alegría. Debido a la opresión del padre, la simulación empieza a mostrar una imagen de locura, y precisamente la causa de semejante conducta es la vida sin libertad que Sebastián que impone. Sin embargo el final de la obra muestra la consecuencia trágica de despotismo paterno; los hijos dejan y llegan

a planear el asesinato del padre. Hasta Alejandro, el hermano mayor que siempre había respetado al padre, se quita la máscara y muestra su odio contra Sebastián. La obra se termina con el fracaso absoluto de Sebastián, y con la simulación de los hijos que revela otra impotencia.

A. El escenario

Al principio del tercer acto, la acotación dice: “*El mismo decorado. El mismo día, antes de la cena*” (57). El mismo escenario indica que a pesar de los sufrimientos de los hijos, no hay ningún cambio en la situación. Es un espacio donde todos viven humildemente, y todos deben obedecer a Sebastián. Hasta a mediados de este acto final los hijos todavía sufren de la opresión de su padre; sin embargo después de que la resistencia de los hijos empieza, algunos objetos del escenario cambian su papel simbólico.

Joaquín ha llegado al límite de la paciencia; argumenta con Alejandro que insiste en que la mejor solución para la situación familiar es aguantar la actitud del padre. La tensión dentro de la casa es enorme, y esto se refleja en las palabras de Alejandro: “Hace calor esta noche. (*Desabrocha su camisa y lleva una mano a su cuello como si quisiera refrescarse un poco. Luego se encamina a la puerta*). Hace mucho calor. Voy a sentarme afuera” (54). Este escenario con el calor indica la atmósfera sofocante de la casa en la que los cuatro hijos constantemente se quejan y discuten. Todos han agotado su paciencia, y ya no pueden simular ser hijos obedientes del padre dictatorial.

Una parte significativa del escenario es la puerta de la casa, y en el escenario del acto final la puerta cambia su papel simbólico. Hasta el segundo acto la puerta de la casa

da a los lectores-espectadores la impresión de una “entrada” donde los personajes entran a la casa aunque no desearían hacerlo. Los hijos desesperadamente intentan salir de la casa para vivir libremente; no obstante cada vez que salen, se obligan a volver y entrar a la casa a través de esa puerta. Durante el debate con Joaquín, Alejandro demuestra esta vida carcelaria de la siguiente manera: “¿Para qué huir siempre si tendremos que regresar al mismo sitio y realizar la misma labor y servir siempre? (63). Es decir, la puerta de la casa simbolizaba como un agujero negro que siempre lleva a los hijos volver a la casa de déspota. Sin embargo en la escena final del tercer acto la impresión de la puerta cambia; todos hijos abandonan a Sebastian, y salieron por esa puerta para “no” volver nunca. Al principio Matilde sale, y la acotación dice: “*Va hacia la puerta*” (69). Cuando Alejandro renuncia a asesinar a Sebastian y sale de la casa, la acotación asimismo indica la puerta: “*Alejandro, temblando de emoción, se dirige a la puerta en busca de aire y luego desaparece*” (78). La salida de Danilo (mientras el padre de rodillas implora) también es descrita de la misma manera: “*Se dirige a la puerta casi inconscientemente*” (69). Es decir, al final la puerta es una “salida” para los hijos que salen y nunca vuelven. Por añadidura, la salida de la casa también significa la salida de la simulación; una vez que los hijos salen de la casa y abandonan a su padre autoritario, ya no se obligan a simular ser hijos y trabajadores obedientes.

En la mayor parte de la obra, las sillas y la mesa son nada más que unos artículos que los miembros de la familia usan para comer juntos. Sin embargo en la última escena del este acto se convierten en los objetos impresionantes que demuestran la soledad de Sebastián. Después de que todos lo abandonan, la acotación describe la escena final del siguiente modo:

Sebastián (*con voz queda*): ¡Matilde! ¡Matilde! (*Va a la mesa, se sienta, mira la silla vacía de la madre y luego las de sus hijos. Ahora habla mecánicamente, como si no comprendiera cuanto ha ocurrido*).

¡Joaquín! ¡Danilo! ¡Alejandro!

Mientras las cortinas sierran lentamente.

Las sillas vacías insinúan el fin del régimen arbitrario. Ya ningún miembro de la familia se queda en la casa; sólo Sebastián que sufre la soledad. Además, las sillas vacías no sólo expresan la soledad del padre dictatorial sino la ausencia de los simuladores; los hijos que forzosamente simulaban, en la escena final abandonan ese estado.

B. Los personajes

En este acto los hijos llegan al límite de la paciencia; concluyen que bajo la dictadura de Sebastián, nunca se puede ser libre, y planean su asesinato, ante la imposibilidad de seguir simulando.

1. Alejandro.

En el segundo acto Alejandro no tuvo ninguna entrada en la escena, sin embargo en el acto final el papel de Alejandro es crucial, y presenta aspectos totalmente diferentes. En el primer acto se comporta como si fuera un partidario de Sebastian, y no muestra ninguna impresión de simulador; según sus diálogos, Alejandro sigue a su padre puesto que lo que hace es razonable y merece obediencia. En este acto final empieza a decir lo contrario, y muchas de sus palabras y acciones insinúan que de hecho es el simulador más

notable de la obra. Numerosos diálogos indican que estaba muy consciente de la crueldad del padre, y sus opiniones positivas sobre el padre fueron nada más que una simulación.

Por ejemplo, cuando Joaquín sugiere salir de la casa porque no puede aguantar más, Alejandro expresa el terror de Sebastián a quien nunca puede vencer: “¡Te acostumbrarás! ¡Y verás que es la mejor solución! Te evitarás muchos problemas. ¡Quédate aquí, sin discutirle nada, y sufrirás menos!”, “Cuando es inútil luchar, lo mejor es resignarnos y esperar” (63). Esta confesión insinúa que el simulador más radical es Alejandro; en el primer acto se comportaba como si fuese seguidor fiel de Sebastián, pero solo ahora se sabe que estaba simulando.

Una característica peculiar de Alejandro es su harmónica; bajo esta condición oprimida, Alejandro toca harmónica “alegremente” (65). El dramaturgo presenta esta conducta extraña como un tipo de purga; para aliviar el dolor de la vida sin libertad, toca música alegre y está deseando ser un hombre feliz. Este sonido de harmónica se escucha en los tres actos, sin embargo en la última escena del acto final Alejandro deja de tocar la harmónica y empieza a rebelarse. Es decir, el final del sonido de la harmónica implica el final del simulador como hombre feliz.

En el primer acto Alejandro actúa como el hermano mayor, líder de los menores. Al contrario, en este acto el autor presenta a Alejandro como el hombre más tímido y además inestable. Demuestra que su actitud de hermano mayor y de confianza era nada más que una simulación, que en el acto final desaparece y empieza a mostrar su verdadera personalidad. Danilo sugiere asesinar al padre, y al saber esto, Alejandro muestra inmediatamente su miedo (71). Joaquín propone sortear al ejecutor de la muerte: lo hará quién tome la carta de número más bajo; Alejandro toma el número más bajo, y

expone su miedo aún más. Sin embargo, después de escuchar a la justificación de Danilo y Joaquín, Alejandro empieza a parecer convencido. La intención de esta escena es mostrar el nerviosismo y la inestabilidad de Alejandro; imagen sumamente negativa, ante la cual desaparece la imagen del hermano mayor de confianza del primer acto.

En esta última escena Alejandro toma un cuchillo y amenaza a Sebastián, y expone su verdadero sentimiento: “Nunca he tenido voz propia. Sólo escuchaba la tuya. ¡Álzala! ¡Y déjate escuchar! ¡Yo no he pensado nunca y no sé cómo hacerlo!” (77). Esta afirmación revela que la obediencia de Alejandro fue nada más que simulación; nunca estuvo satisfecho de su situación al igual que sus hermanos. Sin embargo no puede atreverse a apuñalar a su padre; sin matarlo, sale de la casa y nunca vuelve. Alejandro expone su verdadera personalidad y su verdadero deseo: abandonar a Sebastián.

2. Matilde

Como Alejandro, Matilde también cambia radicalmente en el acto final, y asimismo da a los lectores-espectadores la impresión de simuladora; es decir, estaba simulando lo que no es, pero al final deja de simular y muestra su verdadera identidad. Durante el acto final la sonrisa de Matilde desaparece y no expresa ninguna alegría; al contrario, honestamente expresa su tristeza e ira. En otras palabras, su simulación como hija sumisa y cariñosa desaparece también.

La actitud de Matilde cambia cuando Danilo intenta bailar locamente; Matilde se niega bailar con Danilo, y se deshace en lágrimas (68). De modo que a diferencia de últimos actos, expresa su tristeza muy claramente. Este cambio de la actitud indica el límite de la simulación; es decir, se da cuenta de que su vida es locura. Bajo la opresión

del dictador, todos aguantaban de la opresión y simulaban lo que no eran. De este modo esta escena del baile insinúa el fin de la simulación; Matilde ya no puede esconder la tristeza y seguir simulando ser una mujer fuerte.

Asimismo Matilde tiene el papel de revelar la simulación de la madre; en su diálogo revela el sufrimiento de la madre y su simulación para que sus hijos no se preocupara por ella: “Mamá era muy infeliz a su lado. Los escuchaba discutir y la oía lamentarse. La vida se le hacía insoportable. Muchas veces la sorprendí llorando, pero nunca decía por qué. Y cuando ustedes regresaban del campo ella se fingía alegre...” (69). La madre simulaba ser mujer feliz frente a los hijos, escondiendo su conflicto con su esposo Sebastián. De modo que la madre era también una simuladora, y al final se suicida y manifiesta el fin trágico de su simulación. A través del suicidio de la madre, la obra presenta la simulación como autodestrucción; es decir, quien simula no puede sobrevivir. Matilde muestra el miedo de caer en el mismo error que su madre, y a causa de este miedo deja de simular y abandona a su padre. La madre demostró una impresión sumamente negativa de la simulación.

Justamente antes de salir de la casa, Matilde crítica severamente al padre y expone su verdadero sentimiento:

No tiene corazón. Se impone, sin importarle a quien destroce. No tiene amigos, porque desconfía de todos. No ama a nadie, porque no es capaz de dar un poco de cariño. Es como un recipiente insensible donde sólo ocupa lugar la ambición, sin ojos para mirar, sin oídos, sin labios, sólo con manos dispuestas a acapararlo todo (69).

A través de este diálogo, el autor destaca la crueldad del padre, y asimismo demuestra que el cariño de Matilde hacia él era una simulación; dicho de otro modo, Matilde de verdad estaba simulando ser una hija obediente que ama y ayuda a su padre. Sin embargo nadie puede seguir simulando para siempre; Matilde ya no muestra ninguna compasión hacia su padre, sale de la casa y abandona a Sebastián antes que otros tres hermanos.

En la última escena del acto, Sebastián se queda solo en la casa, y grita los nombres de sus hijos; curiosamente, llama primero a Matilde, antes que otros hijos. Esta llamada insinúa que la persona más sumisa en la familia era Matilde, y es sumamente difícil de aceptar el hecho de que ella lo hubiera abandonado. La salida de Matilde manifiesta que bajo la opresión del dictador, nadie puede vivir honestamente. Se puede disimular por un momento, pero nadie puede simular por toda su vida.

3. Sebastián

Hasta a mediados del acto final Sebastián mantiene su amenaza; nunca cambia su actitud dictatorial. Frente a esta fuerza de Sebastián, Alejandro propone una solución pacífica: “Cuando es inútil luchar, lo mejor es resignarnos y esperar” (63). Lo que sugiere es esperar hasta que el dictador salga o muera, no obstante éste mantiene su firmeza, y los cuatro hijos se dan cuenta de que “esperar” no es una opción. El dolor de seguir simulando crece mientras Sebastián vive, y finalmente los hijos llegan al extremo de planear su asesinato. Para quitar este dolor, la única solución es eliminar el origen del dolor.

Curiosamente, al principio del acto Sebastián muestra su genio en negocios: ha comprado nuevos terrenos que puedan producir tremendo beneficio (59). De modo que

hasta el último acto, Domínguez enfatiza en que Sebastián es un trabajador y negociador hábil; sin embargo aunque tenga la habilidad en negocios, al final todos abandonan a Sebastián; la soledad final de Sebastián indica que su habilidad para los negocios no puede mantener la simulación de sus hijos; o dicho con otras palabras, Sebastián es capaz de hacer negocios, pero nunca logra imponerse a sus hijos. De modo que la caída de Sebastián implica que el autoritarismo no puede imponerse a largo plazo.

A través del testimonio de Alejandro y Matilde, la obra aclara otro aspecto cruel de Sebastián: una vez Danilo se opuso a Sebastián y escapó de la casa. Sin embargo Sebastián volvió a llevarle a la casa forzosamente y “Le amarró en el granero y le pegó hasta hacerlo sangrar. Y allí lo tuvo amarrado tres días” (62). Matilde asimismo expone que la violencia de Sebastián fue la causa de la muerte de la madre: al ver que Danilo estaba encerrado, la madre trató de rescatarlo, pero Sebastián la pegó con su fuste y la detuvo. La madre se encerró en su habitación, se disparó a sí misma y se suicidó porque creía que era la única manera de liberar a Danilo. Danilo fue severamente herido, y ni siquiera pudo ir al entierro de su madre (69). Esta confesión de Alejandro y Matilde aumenta la imagen cruel de Sebastián, y asimismo implica que su personalidad violenta ha creado un mundo de opresión para todos. Es decir, a través de la presentación de Sebastián, el autor presenta la violencia como un método de obligar a otros a simular a subordinación y obediencia.

En la última escena la imagen de Sebastián es extremadamente miserable; la acotación describe la acción final de la siguiente manera:

(Mira a su alrededor y se levanta aturdido. Busca con inquietud como si hubiera perdido algo muy íntimo, muy suyo, y le fuera imposible encontrarlo).

Sebastián (*con voz queda*): ¡Matilde! ¡Matilde! (*Va a la mesa, se sienta, mira la silla vacía de la madre y luego las de sus hijos. Ahora habla mecánicamente, como si no comprendiera cuanto ha ocurrido*).

¡Joaquín! ¡Danilo! ¡Alejandro! (79).

No es sólo el final trágico del dictador sino la imagen negativa del hombre que impone la simulación. Todos los simuladores-seguidores del déspota han desaparecido, y éste se queda sólo en la casa. La imagen del dictador poderoso desaparece, que ahora se comporta como si fuera un niño perdido que busca a los miembros de su familia. Este cambio radical graba la imagen negativa de Sebastián en la mente de los lectores-espectadores. Al final lo que Sebastián manifiesta es la consecuencia miserable del dictador que había creado un ambiente de opresión en el que todos fingían ser sus seguidores.

4. Danilo

Danilo en este acto final demuestra un aspecto más peligroso que otros hermanos: la dictadura de Sebastián provoca la ilusión de que se obliga a simular ser un subordinado que nunca puede desobedecer. Por consecuencia, presenta varias actitudes negativas: la autodestrucción, locura y violencia. Su imagen es la de un hombre sumamente oprimido que se corrompe moralmente y mentalmente. De modo que se puede decir que Danilo manifiesta la consecuencia extremadamente peligrosa del simular que no lo es.

Danilo empieza su conducta autodestructiva con el alcohol para olvidar la opresión, y su borrachera aumenta su imagen negativa. Además, al emborracharse, numerosos diálogos de Danilo expresan su autodestrucción: “En este mundo de

incomprensión y suciedad debemos emborracharnos cada día” (67). Después, su comportamiento empieza a mostrar locura, especialmente en la escena del baile con Matilde: *“Danilo danza con una alegría forzada y tonta. Matilde lo hace afligida y avergonzada. Al fin, ella se desprende de los brazos de su hermano y va hacia la mecedora donde se sienta y llora”* (68).

A través de Danilo el autor presenta otra consecuencia perjudicial de los simuladores-oprimidos: la violencia. Después de emborracharse y comportarse locamente, Danilo llega al extremo de intentar asesinar a Sebastián. Alejandro debía de ejecutar el crimen, que no obstante, Danilo lo propuso (71). Sin embargo la violencia más notable de Danilo es el hecho de que ha matado a su hijo; frente a Sebastián, confiesa que embarazó a una mujer y ahogó al niño puesto que tenía miedo del castigo del padre (77). La escena de la confesión expone el terror de Danilo al padre dictatorial, y al mismo tiempo demuestra el límite de su simulación; estaba simulando ser obediente, aunque al final confiesa todo. A través del asesinato de Danilo, Domínguez otra vez manifiesta la vanidad de la simulación; es decir, nadie puede simular para siempre.

Por añadidura, el diálogo de Danilo, aparece un mundo fuera de la dictadura, y esta comparación entre dentro y fuera indica que los cuatro hijos llevan una máscara de personas felices, y asimismo enfatiza la infelicidad de los que viven bajo la fuerza del dictador. Danilo describe la afuera del territorio de Sebastián del siguiente modo: *“Un día iremos juntos al pueblo, Matilde. Te enseñaré como se divierten y cómo ríen algunos. ¿Te has olvidado de que la gente ríe? Sí, la gente ríe y también es libre. He visto a muchos que son libres. No es una leyenda. Es verdad. Y yo reí y me divertí con ellos”* (66). En este parlamento Danilo enfatiza la diferencia entre el territorio del dictador y las

afueras. En el territorio donde Sebastián domina, la sonrisa de los hijos es una sonrisa “simulada”; es decir, se ríen para simular como si no estuvieran sufriendo. Esta sonrisa simulada aparece en las caras de los hijos oprimidos; por ejemplo, después de renunciar a su novio, Matilde sonríe del siguiente modo: “*Matilde llave la mano a su frente. Disimula una sonrisa y se acerca a la escalera*” (56). Cuando Danilo sugiere decirle al padre lo que verdaderamente quiere, Joaquín también reacciona con una sonrisa anormal; “(*riendo a carcajadas*): ¡Papá quiere una disculpa por haberle dicho la verdad! Nos obliga a retractarnos de la verdad y a hablarle mentiras. (*Ríe mientras se sienta. Luego deja de reír*). ¿Las creerá, ciertamente? (*Vuelva a reír*). Cuando se siente ofendido, hay que pedirle perdón” (45). No obstante, una vez que salen fuera, dejan de simular; se puede ver la verdadera sonrisa de la gente que vive libremente.

Esta comparación de dos mundos distintos expone aún más la simulación de la gente en un mundo gobernado por un dictador. A través del diálogo de Danilo, el autor señala la diferencia en la sonrisa de la gente que vive bajo la dictadura. Domínguez destaca que “sonrisa simulada” es la sonrisa de los oprimidos infelices; y que la gente que vive fuera del territorio de Sebastián muestra la sonrisa verdadera. Al presentar esta comparación, la obra intensifica la impresión negativa de la simulación: simular significa ser infeliz.

V. Los temas

Podemos encontrar algunos temas políticos que se pueden asociarse con el tema de la simulación. Durante la mitad del siglo XX, la época que Domínguez testimonia, ocurrió una matanza de haitianos en la República Dominicana. Era una época de

disturbio; la dictadura amenazaba la libertad de la gente, y provocó abusos contra los inocentes. Y *Espigas maduras* manifiesta esa crueldad del dictador, y asimismo que la simulación era una de las consecuencias del abuso³¹.

A. La dictadura y la violencia

Al analizar la relación entre Sebastián y sus hijos, es obvio que la violencia es la causa principal de la simulación. Desde el primer acto, el padre lleva el fuste e intenta castigar a Joaquín con violencia; el tercer acto revela el castigo físico contra Danilo que causó la muerte de la madre. Después, Alejandro muestra miedo tremendo por su padre: “Yo lo conozco bien. No permitirá que nadie le contradiga. Nadie puede contra él. Es como una roca. Las olas se estrellan contra él pero no pueden destruirlo. ¡Es una roca inmensa, indestructible!” (71). Estos diálogos manifiestan que todos obedecen al padre por miedo, y nunca pueden decirlo qué verdaderamente piensan de él.

En la condición oprimida donde los seres son castigados con violencia, prevalece la simulación, puesto que “simular” es la única manera de sobrevivir. Por lo tanto todos hijos no dicen la verdad y simulan lo que no son. El autor insinúa que la violencia del dictador no solo lastima y mata a inocentes; el miedo que causa usurpa también la libertad de expresión.

³¹ Según una entrevista con Franklin Domínguez, la opresión violenta de Sebastián representa la tiranía de Rafael Leonidas Trujillo (Zalacaín 110). Richard F. Patterson expone la violencia de Trujillo en su artículo, “Resurrecting Rafael: Fictional incarnation of Dominican dictator”: “On October 2, 1937, Trujillo ordered all Haitians (except those working for American - owned sugar companies) to leave the country, but by then scattered killings had already taken place. The campaign began in earnest on October 4 and lasted only a few days. Some were shot, but many more were hacked to death or drowned, to create the false impression that the army had nothing to do with it. Within less than a week some twenty thousand innocent people died (226)”.

B. El abuso contra la identidad cultural

Al investigar la matanza del Trujillo, se puede notar que la obra no sólo representa la violencia de Trujillo sino la discriminación contra la identidad extranjera. John J. McLaughlin en su artículo demuestra cómo Trujillo distinguió a haitianos de dominicanos:

In October 1937, under the pretext that he was defending the *patria* against under the invasion of poor black Haitian peasants, Trujillo ordered up his own pogrom based on the “parsley test.” He sent the soldiers over the region with bayonets, machetes and springs of parsley, with orders to ask, “What’s this?” If the answer of “*perejil*” lacked a sufficiently trilled “r” and aspirated “j” to prove Spanish as their native tongue and thus their “Dominican-ness,” they were hacked to death (18).

Patterson menciona la política discriminatoria de Trujillo contra los afroamericanos.

The core of rationale was race. Throughout the thirty years of his tyranny, “contrary to appearances, Trujillo would promote the Dominican Republic as a white Hispanic society”. But this was much more than promotion, more than public relations. It was a deliberate policy, the aim of which was, in his own words, “deafrikanizing the country and restoring Catholic values” (225).

Esta intención de eliminar a los campesinos haitianos y africanos indica la opresión contra los grupos étnicos de la distinta identidad cultural. En la obra, Sebastián asimismo demuestra el abuso contra una identidad; al igual que Trujillo, Sebastián no puede respetar la identidad de sus hijos; los cuatro hijos de Sebastian tienen la identidad de

jóvenes ordinarios que quieren salir con novia, bailar en las fiestas y tomar alcohol en bares. Se puede interpretar que Sebastián niega la identidad de sus hijos y refleja a Trujillo que no había aceptado la identidad haitiana y africana.

Sin embargo, Domínguez no sólo expone el abuso contra la identidad distinta sino demuestra la consecuencia del abuso: las víctimas simulan ser una identidad falsificada. Los hijos tienen la identidad de jóvenes ordinarios que quieren salir afuera y disfrutar sus vidas, pero simulan una identidad falsificada por el trabajador sumiso. Es decir, al presentar la simulación de los cuatro hijos, Domínguez propone una de las consecuencias de la dictadura de Trujillo: Cuando un dictador intenta eliminar una identidad, es inevitable “simular” otra identidad. En consecuencia, la simulación prevalece y numerosas personas no pueden vivir libremente y honestamente.

C. Feminismo

Otro tema que se relaciona con el tema de la simulación es el feminismo. Al analizar los escenarios y los personajes, evidentemente las víctimas más sufridas son las mujeres; en otras palabras, la obra presenta a la mujer como víctima que necesita más protección. Desde al principio de la obra, una acotación señala que en la casa la mujer es ignorada: “*Parece una casa de hombres solos, aunque, sin embargo, habita allí una mujer*” (12). Como la acotación insinúa, la obra presenta a Matilde como un personaje más oprimido en numerosos aspectos: Matilde pierde a su novio porque el padre no lo permite, y además la muerte trágica de su madre le provoca un tremendo miedo; mientras que vive con su padre, es posible que siga el mismo destino caótico de su madre. Además, el padre dictatorial excluye a Matilde al hablar del trabajo: cuando Matilde habla de los

trabajadores despedidos por Sebastián, Matilde recibe la acusación del padre: “¡Pero qué te interesan a ti estas cosas! ¡Son cosas de hombres!” (50). Mientras que los hombres pueden por lo menos opinar del negocio, Sebastián impone a la mujer ignorar el mismo.

De modo que la obra presenta un elemento feminista que muestra a una mujer como víctima que padece más que el hombre, y se puede asociar este elemento con el tema de la simulación: Matilde es una muchacha que se obliga a dos simulaciones: mujer sumisa y mujer ignorante. En la mayor parte de la obra Matilde simula ser una hija sumisa, aunque sabe que Sebastián es culpable de la muerte de su madre y la pérdida de su novio. Además, aunque Matilde es capaz de hablar de negocios, nunca puede intervenir, y se obliga a simular ser una chica indiferente e ignorante. De modo que Domínguez presenta a Matilde como un personaje que ha sufrido más que los hijos; por lo tanto su paciencia se agota más pronto y abandona al padre antes que los hijos.

Capítulo 5: *El delantal blanco* de Sergio Vodanović (1964)

I. Introducción

El delantal blanco, obra en un acto de Sergio Vodanović (Chile, 1920-2001), demuestra fuertemente el peligro de la simulación a pesar de su brevedad. Una señora, aparentemente de una clase adinerada, finge ser empleada y, en consecuencia se mete en una situación caótica. Asimismo, la empleada, que en el juego se convierte en una señora, igualmente arrogante, engaña a todos para obtener lo que quiere obtener. De modo que en esta obra la imagen de los simuladores es sumamente negativa.

No obstante el autor no solamente presenta la imagen negativa de los simuladores; a través de la simulación, la obra también expone algunos de los problemas sociales de Latinoamérica. María de la Luz Hurtado comenta de la relación del teatro y la realidad chilena de la manera siguiente:

“Las construcciones dramáticas en el teatro y el cine chilenos han probado ser extremadamente ilustrativas de esas esferas en donde lo privado y lo público necesariamente se encuentran, espacialmente en lo que concierne al contradictorio proceso de modernización del capitalismo. La migración desde el campo a las grandes ciudades, las condiciones laborales, la movilidad social, las construcciones de género y su redefinición con la incorporación de la mujer a la fuerza laboral y el sistema educacional, las identidades sociales con respecto a

modelos foráneos y locales, (...) han sido recogidos y elaborados en los dramas y escenarios chilenos durante los dos últimos siglos (43).

El delantal blanco precisamente refleja esa realidad chilena; si bien es un drama de un acto, muestra numerosos temas sociales que Hurtado menciona en esta cita. Por ejemplo, la obra presenta a una mujer joven que hace “la migración desde el campo a las grandes ciudades”. Por añadidura, el tema de “las identidades sociales” se relaciona con el tema de clasismo y racismo aristocrático que han sido dos problemas fundamentales de las sociedades latinoamericanas desde el comienzo de la época de la colonización (Girardot 40). En esta obra la señora cree que la clase social es rasgo natural, de modo que su linaje aparece en su cara y cuerpo. Para demostrarlo, decide vestir el delantal blanco de su empleada y simula ser ésta; no obstante el resultado es que “no puede demostrar que el cuerpo y la cara reflejan la clase social”. Es decir, la simulación de la empleada y la señora prueba que sus caras y cuerpos no reflejan su clase social.

Se puede resumir las acciones de la pieza en la manera siguiente:

1. Deseo de demostrar: en la primera secuencia la señora insiste en su diálogo con la empleada que su clase es alta y genéticamente diferente a la de la empleada. También explica cómo es la relación entre los dos personajes principales, la señora y la empleada. El tema principal de las conversaciones en esta secuencia entre las dos, en la playa, es el argumento de la señora: su superioridad social y la inferioridad de la empleada. Por lo tanto cada frase de la señora refleja el deseo de demostrar la diferencia entre ella y su empleada.

2. Demostración: la segunda secuencia consiste en el intercambio de los vestidos; es decir, la señora se viste como la empleada y viceversa. También las dos empiezan a interpretar la supuesta identidad que implica la ropa. La señora propone ese intercambio de vestidos como prueba de su creencia: su cuerpo y cara reflejan su clase alta, por lo tanto el intercambio de los vestidos no afectará su identidad.

3. Resultado: la señora no demuestra que tiene la cara y el cuerpo de una mujer de clase alta. Esta tercera secuencia presenta la consecuencia de la simulación: la gente en la playa cree que la señora es realmente la empleada, y viceversa. La señora “no” demuestra que su cuerpo y cara reflejan su clase alta. En otras palabras, los espectadores prueban que la clase aristócrata de la señora no es rasgo natural.

Es decir, estas tres secuencias muestran la derrota del clasismo. Además, en cada secuencia de la obra el autor propone temas sociales: el materialismo, la desigualdad social, la falsedad y la diferencia de vida en el campo y la ciudad³². Por supuesto que todos personajes de la obra se involucran y contribuyen para construir este proceso del fracaso. Siguiendo las tres secuencias de la obra, analizaré los personajes y los temas sociales; asimismo, a través del análisis, demostraré cómo y por qué el autor presenta el tema de la simulación³³.

II. La primera secuencia: deseo de demostrar

A. Los personajes

³² En los capítulos anteriores, discutimos de los temas de la obra sólo al final del capítulo; en este capítulo analizaré los temas de la obra en cada final de tres secuencias puesto que cada secuencia presenta los temas en manera bastante distinguida.

³³ A diferencia de los capítulos anteriores, no analizaré el escenario debido a su simpleza: en las tres secuencias la obra desarrolla en “*La playa. Al fondo, una carpa*” (4).

En esta secuencia, solamente dos personajes aparecen: la señora y la empleada. Mayormente demuestra la relación de las dos protagonistas, y el autor enfatiza en la arrogancia de la señora y la humildad de la empleada que indican la diferencia entre ambas. Las palabras desdeñosas que la señora le dice a la empleada reflejan su clasismo, y además durante la conversación entre las dos, la señora menciona a su niño y a su esposo, y los comportamientos del niño y las cosas mencionadas sobre el esposo también reflejan el clasismo de la señora.

1. La señora

Las primeras acciones presentan la personalidad y la creencia de la señora; en cuanto a la personalidad de la señora, su actitud y las palabras hacia la empleada demuestran el clasismo. Su personalidad abusiva y su falta de respeto aparecen constantemente, y revelan sus prejuicios sociales: no respeta a la gente sin dinero, y la trata con desprecio. En otras palabras, la señora intenta desesperadamente demostrar su superioridad. Su actitud es fea, y evidentemente las palabras y comportamientos de la señora implican que pertenecer a una clase con dinero no significa ser educado; por lo tanto esta primera secuencia muestra la rudeza y el abuso de la señora. Estos aspectos negativos de la señora insinúan la consecuencia final de la obra: “no” demostrar que su cara y cuerpo reflejan su clase. Es decir, su vestido refleja dinero, pero todos otros aspectos de la señora no son prominentes de ningún modo.

Durante esta secuencia, las conversaciones de la señora y la empleada ocupan la mayor parte, y el dramaturgo destaca la arrogancia y la personalidad abusiva de la señora a través de las palabras más que con acciones. Al conversar con la empleada, la señora

habla constantemente con tono autoritario, y además su manera de describir a la empleada muestra sarcasmo; por ejemplo, cuando la empleada está leyendo una revista, la señora murmura: “No se te paga tan mal, entonces, si puedes comprarte tus revistas, ¿eh?” (5)³⁴. Esta frase indica que la señora cree que paga a la empleada un buen sueldo; es decir, dice que es superior financieramente. Por añadidura, la señora menciona sus bienes materiales para mostrar su mejor posición material; en la siguiente frase la señora se jacta del auto que posee: “No cualquiera tiene del auto como el de nosotros” (5). Su prejuicio aparece cuando presenta un comentario ridículo sobre la vida del campo: “Les regalan una cuadra para que cultiven. Tienen alimentos gratis y hasta les sobra para vender” (5-6). A través de esta frase la señora implica la inferioridad de la gente del campo; describe el campo como si fuera un lugar donde se puede alimentar sin trabajar como los animales salvajes. De modo que el autor utiliza todas las conversaciones de la primera secuencia de la obra para mostrar la personalidad arrogante, abusiva y esnob de la señora, y el clasismo con el que quiere destacar su superioridad.

Asimismo esta secuencia aclara por qué la señora sugiere el intercambio de ropa; al observar las conversaciones, evidentemente la señora no respeta a la empleada; por el contrario, la desprecia. Por lo tanto obviamente el motivo de vestirse como empleada no es de simpatía. Es decir, para mostrar su superioridad, la señora sugiere el intercambio de su vestido; cree que su superioridad es su rasgo natural, y su cara y cuerpo muestran su clase social. Algunas palabras de la señora reflejan su creencia en el racismo; por ejemplo, la empleada habla de un jardinero en una revista de historietas que es posiblemente un hijo aristócrata. Al ver el dibujo del jardinero en la revista, la señora dice: “¿Y éste crees

³⁴ Para citar el texto, uso *En un acto, diez piezas hispanoamericanas*, una colección de obras teatrales de un acto editada por Dauster Frank y Leon F. Lyday.

tú que puede ser un hijo de aristócrata? ¿Con esa nariz? ¿Con ese pelo?” (7). Además, al ver que su hijo destruye de un puntapié el castillo de arena de una niña, dice “¿Ves? Tiene cuatro años y ya sabe lo que es mandar, lo que es no importarle los demás. Eso no se aprende. Viene en la sangre” (7). De modo, la señora nunca puede imaginar que el mero intercambio del vestido afectará su identidad social. Pero la señora no sabe que este juego causará un resultado devastador. De esta manera, el dramaturgo muestra la necesidad de la señora que intenta demostrar su superioridad como rasgo natural, que eventualmente se sabrá que no la tiene.

2. La empleada

En la primera secuencia la empleada está siempre obediente, humilde y casi nunca muestra ni insatisfacción ni frustración; tranquilamente escucha el habla de la señora, y nunca muestra su rebeldía. La situación de la empleada es miserable e impotente; eso indica que ella pertenece a la clase sin dinero, y todo lo que puede hacer es obedecer a los que pertenecen a la clase alta; aunque la señora es ruda y habla de tonterías, tiene que aguantarla y escucharla. Asimismo la empleada introduce en la conversación el tema de la vida del campo, e insiste en que la vida del campo es mejor que la de la ciudad. Esta nostalgia de la empleada insinúa su frustración de la vida urbana, y el deseo de volver al campo; sin embargo no hay opción de salir de la ciudad puesto que necesita trabajar para obtener dinero, y esta situación de la empleada manifiesta el sufrimiento de la clase baja³⁵.

³⁵ Alicia Ziccardi clasifica la pobreza en Hispanoamérica como “el problema más grave de las sociedades latinoamericanas”, y una de las dimensiones de la pobreza es la diferencia entre el campo y la ciudad; la relación entre la empleada y la señora de esta obra bien manifiesta esta situación: “Desigualdad que se manifiesta en las diferencias económicas y sociales que privan entre el campo y la ciudad, entre regiones ricas y regiones pobres; entre las condiciones de vida de opulencia en la que viven algunos sectores de la población y las condiciones desventajosas y la miseria de las mayorías; o en el acceso al empleo y a los

De modo que la empleada en la primera secuencia precisamente simboliza a las víctimas del clasismo, y también manifiesta la paciencia de la clase baja que no puede hacer nada frente a la arrogancia de los ricos. El cambio radical de la segunda secuencia es una consecuencia de esta situación opresiva en donde la empleada tiene que aguantar por mucho tiempo, y está en el punto del límite.

B. Los temas

1. Materialismo

El autor sugiere el tema de materialismo a través de las palabras de la señora: “Y llega a la conclusión de que todo da lo mismo, salvo la plata. Sin la plata no somos nada. Yo tengo plata, tú no tienes. Esa es toda la diferencia entre nosotras. ¿No te parece?” (6). Estas palabras indican que la señora es extremadamente materialista; no obstante lo que esta obra muestra es una persona materialista que nunca puede estar satisfecha con lo que tiene; esta insatisfacción aparece al principio de la obra cuando la señora se queja de su marido. La señora parece una mujer sumamente mimada, y parece que se queja de todo. Carece de necesidades materiales, sin embargo nunca puede sentirse feliz. Como ya se ha mencionado, la señora simula ser la empleada; se puede interpretar su simulación como una manera de satisfacer su aburrimiento; puesto que el materialismo nunca satisface, la señora siente la necesidad de hacer algo más divertido, y empieza a fingir ser empleada. De modo que la simulación también refleja esta insatisfacción sin límite de los materialistas.

bienes y servicios, el cual se expresa en que se integran los indígenas, las mujeres, o los jóvenes, pues no acceden a niveles adecuados de educación y capacitación y habitan en regiones con limitadas actividades económicas” (110).

2. Desigualdad

El tema de la simulación se asocia con el tema de la desigualdad puesto que muchos simuladores fingen ser una persona de una clase diferente y engañan a otros. En otras palabras, el surgimiento de los simuladores refleja la diferencia de las clases sociales como el caballero distinguido (un caballero que aparece en la tercera secuencia) dice: “los jóvenes quieren ser viejos; los pobres quieren ser ricos y los ricos quieren ser pobres” (13). La definición del caballero refleja la diferencia social y el deseo de pertenecer a otra clase social puesto que el estilo de vida es sumamente diferente, como se puede ver en la diferencia entre la empleada y la señora. En otras palabras, la simulación surge cuando el estilo de vida es demasiado diferente entre los ricos y los pobres³⁶.

El abuso de la señora especialmente indica esa diferencia, y el niño travieso asimismo presenta el aspecto violento que aplasta a los pobres. Hay una frase que dice “Tiene una personalidad dominante que le viene de su padre, de su abuelo, de su abuela...” (4). Esta frase de la señora demuestra su inmoralidad; es decir, el deseo de dominar a otros es necesario para quedarse como una familia rica; esta personalidad dominante igualmente aparece en los comportamientos de la señora; siempre habla con el tono mandatorio con la empleada. Este abuso de las familias ricas causa el surgimiento de los simuladores porque nadie quiere quedarse pobres, y aguantar el abuso de los ricos. En

³⁶ Varias obras literarias demuestran la desigualdad en Latinoamérica, y *El delantal blanco* es una de ellas. Evidentemente es un tema muy profundo, de modo que los escritores pueden discutir sin límite. John Sheahan analiza los factores económicos que provocan la desigualdad, y presenta un comentario curioso: según él, la desigualdad es un tema demasiado profundo, y determinar las causas específicas de la desigualdad sería un error: “If economists could all agree on the factors determining degrees of poverty and inequality, it would be a miracle and probably a mistake. The causal processes at work are also varied and complex that they endlessly invite new attempts to understand and explain them” (9).

suma, ante todo, la primera secuencia presenta el abuso contra los pobres. Y además manifiesta que la desigualdad (abuso contra los pobres) coadyuva la simulación: fingir ser otra persona y escapar de la realidad que se tiene³⁷.

3. Falsedad

El tema de la simulación propone el problema de la falsedad de las personas. Es decir, esta obra manifiesta hasta qué punto la apariencia puede engañar a las personas. Entre los personajes que aparecen en la obra, la empleada y la señora especialmente representan la falsedad de lo humano. En la primera secuencia, la señora está en traje de baño y lleva un blusón de toalla blanca, y por otro lado, la empleada lleva el delantal blanco (4). Evidentemente el vestido de la señora indica su riqueza material, no obstante sus palabras muestran vileza y carencia de cuidado e inteligencia. La empleada se viste muy humildemente, sin embargo sueña con convertirse en otra persona algún día: la frase siguiente de la empleada expresa su deseo: “Que un día cualquiera, uno sepa que es otra persona, que en vez de ser pobre, se es rica; que en vez de ser nadie, se es alguien, así como dice Ud...” (7). Es evidente que si bien su apariencia es de una empleada, deseo es ser una mujer con dinero. De modo que las apariencias de las dos nunca reflejan estos aspectos escondidos.

³⁷ La desigualdad chilena afecta la educación también; una investigación de Florencia Torche indica la desigualdad de la educación en últimos cincuenta años de Chile, y expone que la situación se va agravando: “The analysis show that, in line with international findings, there is ‘persistent inequality’ of a educational opportunity across cohorts in Chile. Persistent inequality is not total, however. There is small but significant increase in inequality in the transition to secondary education, which is contemporaneous with the market-oriented transformation (316).

III. La segunda secuencia: demostración

A. Los personajes

La segunda secuencia todavía presenta sólo a la señora y a la empleada. La señora insiste en su superioridad, pero puesto que sus palabras no son suficientes intenta demostrar intercambiando su vestido con la empleada. De modo que a diferencia de la primera secuencia, los comportamientos de los dos personajes son más importantes que el diálogo entre los dos. Especialmente el comportamiento de la empleada cambia radicalmente.

1. La señora

En esta secuencia, la señora se pone el delantal y la empleada lleva el blusón de la señora; es decir, el fingimiento empieza. El autor ridiculiza a la señora aún más: al principio la señora lee la revista y sigue fingiendo como la empleada; piensa que es nada más que un juego. Pero paulatinamente la empleada toma la identidad de la señora; entonces, la señora se convierte en una mujer histérica y contradictoria: la señora empieza el juego de fingir ser empleada, sin embargo una vez que la empleada niega terminar el juego, se enoja y critica la empleada: “¡Ya te voy a enseñar quién soy! ¿Qué te has creído? ¡Te voy a meter presa!” (12). De modo que en la segunda secuencia aumenta más aún la imagen infantil y arrogante de la señora, clasista.

2. la empleada

Una vez que lleva el vestido de la señora, la empleada ya no se comporta como una empleada; empieza a mirarse las uñas para cuidarlas, y ordena a la señora que vigile

a Alvarito, el niño de la señora. Cuando lleva el vestido, su paciencia de quedarse obediente desaparece, y su deseo de controlar a otros aparece. Es decir, el deseo reprimido de repente emerge, ya no pueden aguantar del abuso de la señora. Por lo tanto cuando la señora le dice que vuelva a ser la empleada, lo niega, y aún ridiculiza la actitud autoritaria de la señora. Es decir, en esta secuencia la empleada manifiesta su deseo verdadero; aunque siempre obedece a la señora, tiene el deseo de tener fuerza y controlar a los otros. De modo que la intención de la señora que quiere “demostrar” su superioridad fracasa. El mero cambio de vestido cambia la actitud de la empleada, y esta reacción de es totalmente inimaginable para la señora: es decir, la simulación ha despertado el deseo escondido de la empleada. Al contrario de su creencia, la señora “no demuestra” su superioridad genética.

B. Los temas

1. El metateatro

Desde la segunda secuencia de la obra este teatro se divide en dos niveles; la obra introduce el metateatro, es decir, un teatro dentro del teatro. Este metateatro funciona como una parte esencial de la obra porque las dos protagonistas simulan lo que no son dentro de este metateatro, y demuestran la consecuencia de la simulación. Vamos a analizar cómo el autor presenta este metateatro. Los dos niveles del teatro son:

1. En primer nivel, la empleada se comporta como una empleada, y la señora se comporta como una señora. Durante este nivel, la señora insiste su superioridad en su diálogo.

2. En el segundo nivel, los dos personajes están en el mundo ficticio; es decir, la señora se convierte en la empleada, y viceversa. Este segundo nivel es el metateatro que esta obra presenta. Durante este nivel la señora actúa para demostrar su superioridad con solo su cara y cuerpo, y fracasa.

De modo que las dos empiezan a simular lo que no son en el metateatro. Sin embargo cuando las dos mujeres están simulando, se produce una diferencia entre las dos. La empleada se comporta como si fuera la señora, mientras que la señora se viste como la empleada pero no intenta comportarse como ésta. Además, la empleada quiere quedarse en el segundo nivel y la señora quiere volver al primer nivel. La señora demanda que vuelva a su situación real, pero la empleada se niega. Los dos personajes en este metateatro muestran esta diferencia: una quiere terminar, pero la otra quiere continuar.

En este punto, el desacuerdo de las dos aparece claramente: para la señora, este metateatro es nada más que una simulación temporal para demostrar que su rasgo natural es superior. Sin embargo, para la empleada este papel de la señora en el metateatro es un sueño que siempre quería alcanzar. Es decir, a través de este metateatro el autor expone la condición oprimida de la empleada: los pobres tienen deseo mucho más fuerte de escapar de la realidad y simular ser otra persona. Estas dos reacciones distintas en el metateatro manifiestan este sufrimiento de los pobres.

Si bien la señora no quiere seguir simulando, no puede salir del metateatro. Al confirmar esta consecuencia, se puede decir que el metateatro de esta obra demuestra otro peligro de la simulación: la dificultad de volver a la realidad. Una vez que la señora interpreta a la empleada en el metateatro, no puede salir fácilmente. La empleada

tampoco quiere salir del metateatro y volver a su verdadera identidad; por consecuencia, las dos se quedan en el metateatro hasta el fin de la obra. Numerosas obras teatrales latinoamericanas del siglo XX presentan metateatro, e introducen personajes que no pueden salir de su ficción; por ejemplo *El gesticulador* de Rodolfo Usigli y *Saverio, el cruel* de Roberto Arlt. La señora y la empleada de *El delantal blanco* pertenecen a esos personajes. Ellos quedan atrapados en el metateatro, y tienen que seguir actuando como otra persona. De modo la obra manifiesta el peligro de la simulación: una vez que se empiezan a fingir ser otro, no pueden volver a su verdadera identidad.

2. La falsedad

En la segunda secuencia, la falsedad se hace más clara. Como ya he mencionado, al ponerse el vestido de la señora, la empleada siente como si fuera una mujer rica. Igualmente, después de vestirse como empleada la actitud de la señora cambia aunque no tenía intención de hacerlo; por eso, cuando la empleada le ordena que vigile a Alvarito (el hijo de la señora), la señora lo hace como si realmente se hubiera convertido en la empleada. Esto es, la transformación de la apariencia provoca la transformación de la actitud. Lo interesante de esta segunda secuencia es que antes de que la gente en la playa los mire, juzgue y reaccione, la empleada y la señora ya están sintiendo la transformación de su identidad. La obra demuestra esta fuerza de la apariencia que cambia la actitud y los comportamientos humanos. El cambio de la apariencia superficial fortalece la simulación, y aunque no hay ningún espectador, actúan como si fueran otra persona.

IV. La tercera secuencia: fracaso

A. Los personajes

En la secuencia final, el papel de la gente en la playa es importante. Los simuladores actúan puesto que se preocupan de la reacción de la gente convertida en espectadores de su ficción. Lo interesante de la parte final es esta reacción de los espectadores que la señora nunca ha imaginado. Al contrario de su expectación, su cara y cuerpo ni reflejan su riqueza ni su clase supuestamente aristócrata, y la reacción de los espectadores prueba esta falta de la superioridad natural de la señora.

1. La señora

Esta secuencia final definitivamente prueba la equivocación de la señora: la señora finge ser empleada para mostrar su poder; suponía que aunque se pusiera el delantal no cambiaría nada porque creía que su poder era mucho más que el simple delantal; cree que ella es naturalmente superior. Irónicamente, el delantal blanco cambia la reacción de la gente totalmente; en la segunda secuencia la empleada deja de tratar a la señora como a una patrona, pero en esta secuencia no sólo la empleada, sino nadie trata a ella como a una mujer aristócrata. Es decir, revela aún más la estupidez de la señora que equivocadamente cree que su superioridad era su rasgo natural.

La tercera secuencia no simplemente prueba la equivocación de la señora; el dramaturgo presenta una imagen totalmente miserable de la señora: los jóvenes en la playa están convencidos de que la señora “se volvió loca” (12), y se la llevan a una posta. Hasta el final la señora grita históricamente, y los jóvenes la toman de los brazos y piernas como si se trataran de una persona completamente trastornada. Los jóvenes

funcionan como los espectadores que pueden juzgar los asuntos racionalmente; de modo que la señora parece como si fuera una persona irracional. Al final, la señora desaparece, y otro personaje, el caballero distinguido, aparece y continuamente se burla y ridiculiza a la señora. Además, para los lectores-espectadores, después de ver la actitud arrogante, insensible y autoritaria de la señora, este final desafortunado de ésta parece un tipo de “justicia poética”; es decir, ella recibió lo que merece. Por lo tanto los lectores-espectadores ni siquiera sienten la compasión por la señora, y la imagen de ésta sigue siendo negativa: una mujer que merece el castigo.

Al terminar la lectura de tres secuencias, se puede afirmar que cada secuencia presenta una mala imagen de la señora, y los lectores-espectadores construyen la imagen completamente negativa de la señora, la iniciadora de la simulación: una persona arrogante, ignorante, histérica e infantil que merece un castigo. En otras palabras, la señora crea una impresión muy negativa de la simulación: es nada más que una estupidez, y el peligro de ser un simulador es extremadamente alto.

2. La empleada

En la segunda secuencia, la empleada sólo insinúa que su cara y cuerpo de la señora no reflejan su clase adinerada, pero en esta tercera secuencia la empleada lo prueba: al pedirles a los jóvenes llevar a la señora a una posta, lo hacen sin ninguna vacilación. Esta reacción de los jóvenes indica otro hecho curioso: así como la superioridad no es un rasgo natural de la señora, la inferioridad de la empleada tampoco es su rasgo natural. En otras palabras, puesto que la cara y el cuerpo de la empleada no reflejan su clase social, todos creen que ella es verdaderamente una señora de clase alta.

De modo que el papel de la empleada en esta secuencia final es justificar que la señora no se diferencia naturalmente. Es decir, la empleada rechaza el clasismo de la señora a través de su simulación.

Sin embargo, igual que la señora, la empleada muestra una imagen muy negativa de la simulación. Una vez que empieza a fingir ser la señora, se comporta exactamente como la señora: una mujer arrogante y autoritaria. Por añadidura, engaña y manipula a los jóvenes al mantener su falsa identidad. Hasta el caballero distinguido cree completamente lo que la empleada dice. Al final de la obra, la empleada habla con el niño de la señora como si fuera su verdadera madre; es decir, está engañando hasta al niño. De modo que además de la señora, la empleada es la otra impostora con lo que el autor reafirma el aspecto negativo de la simulación.

3. Los jóvenes

El papel de los jóvenes en la playa es ser público, es decir, los espectadores que miran, juzgan y reaccionan ante las acciones de la señora y de la empleada. Esta presencia del público es muy importante; simular significa interpretar a otra persona como un actor en el teatro. Para esos actores, por su puesto que la reacción de los espectadores es esencial. En otras palabras, los simuladores fingen ser otra persona puesto que hay gente que mira y juzga a ellos, y siempre esperan obtener las reacciones más favorables. Lo curioso de esta obra es que el público reacciona en el modo inesperado respecto a la señora; al ponerse el delantal blanco, la señora nunca imagina que los jóvenes la agarrarían de los brazos y de las piernas y la llevarían afuera. Es decir, el autor manifiesta otro problema de la simulación: los simuladores suponen que pueden

conseguir la reacción que quieren, pero de verdad la reacción del público es imprevisible. Por eso frecuentemente los simuladores fracasan; en otras palabras, la simulación es una imaginación que la gente ha creado arbitrariamente. Los simuladores creen que pueden obtener la reacción favorable, sin embargo en muchos casos no se puede predecir la reacción del público.

4. El caballero distinguido

El caballero distinguido es un espectador que analiza a la señora; explica la razón posible de la simulación, y refiere algunos hechos históricos como el surgimiento del comunismo. De modo que su función es importante para mostrar el contexto histórico de la obra, y reconocer en qué situación la simulación puede surgir. Pero ése no es el único papel del caballero distinguido; él es también un víctima de la simulación de la empleada. El caballero dice “Pero no nos inquietemos. El orden es reestablecido” (13). Es decir, el caballero cree que el orden es reestablecido al ahuyentar a la señora. El caballero habla como si supiera todo, y su conocimiento de política indica que tiene cierto nivel de educación. No obstante los lectores-espectadores saben que el caballero está engañado, y equivocadamente piensa que la empleada es la señora real. En ese sentido, el caballero es una víctima del engaño de la empleada. De modo que la obra presenta el otro peligro de la simulación: los simuladores son capaces de engañar hasta al público educado.

B. Los temas

1. Metateatro

El metateatro de esta obra muestra una característica peculiar en esta secuencia final: en la primera secuencia las dos mujeres se hallan en el primer nivel: la señora se comporta como una señora, y la empleada se comporta como una empleada. Por lo tanto la señora habla y manda con tono autoritario y la empleada la obedece. Desde la segunda secuencia, las dos empiezan a fingir; en otras palabras, entran al metateatro. En la tercera secuencia, lo peculiar es que todos espectadores en la playa creen que este metateatro es el mundo real; todos los jóvenes creen que la empleada es la señora, y el caballero distinguido también está completamente convencido de que la señora está loca. Por lo tanto todos se comportan como si estuvieran en el metateatro a excepción de la señora; la señora desesperadamente intenta salir del metateatro, pero todos los otros personajes no lo permiten. Y precisamente, esta imposibilidad de salir del metateatro indica el resultado: la señora “no” puede demostrar su superioridad solo con su cara y su cuerpo. En otras palabras, la señora no puede salir del metateatro porque su cuerpo y cara no demuestran su clase alta. En suma, el metateatro de la tercera secuencia “prueba” la necesidad del clasismo de la señora. Es evidente que la señora no muestra ninguna indicación de su superioridad; su vestido era la única cosa que indicaba su supuesta clase alta.

2. Falsedad

En la secuencia final la fuerza de la falsedad es aún más prominente; una vez que se intercambian las ropas, la empleada no se satisface con la simulación temporal. Sigue comportando como si fuera verdadera señora, y todos están convencidos de que la empleada es la verdadera señora. Esto es, en la segunda secuencia solamente la empleada

y la señora sienten el cambio de su identidad, pero debido a los vestidos, en la secuencia final hasta la gente alrededor de ellas cree que la empleada es señora, y viceversa.

Esta fuerza de la falsedad explica por qué los simuladores existen; la gente sabe el poder de la falsedad. Lo que parece puede ser más importante de lo que es. Las palabras de la empleadora insinúan esta fuerza de la apariencia; cuando la empleada se viste como señora y habla con tono autoritario, la señora le dice “¿Te has vuelto loca?” “Te puedo despedir en cualquier momento” (11). Entonces la empleada refuta en la manera siguiente: “Que me despida... ¡Vestida así! ¿Dónde se ha visto a una empleada despedir a su patrona?” Esta frase de la empleada insiste en que la señora con el delantal blanco ya no es señora; ya no puede ejercer ninguna fuerza, y nadie quiere obedecer a ella. En suma, esta obra demuestra que los simuladores aprovechan la fuerza de la falsedad, y engañan a los otros.

Conclusión

Hemos analizado el tema de la simulación en cinco obras de cinco países distintos de Hispanoamérica (Argentina, México, Puerto Rico, República Dominicana y Chile). A través del análisis de las obras, hemos visto cómo, dónde (en qué circunstancia) y por qué los simuladores de cada obra simulan lo que no son.

Al hacer comparaciones entre las cinco obras, podemos señalar varias diferencias y similitudes. Las diferencias indican la diversidad de los temas dentro de Hispanoamérica, y las similitudes reflejan los temas que los países tienen en común. Dedicaré esta conclusión a ampliar la discusión de esas similitudes y diferencias. Mi propósito es, a través de esta comparación, hacer comprender los temas de Hispanoamérica más amplia y profundamente.

I. Las diversidades de las cinco obras

Los cinco dramaturgos presentan a simuladores en numerosas circunstancias diferentes; es decir, cada simulador tiene un origen cultural distinto, y asimismo pertenece a un estado social diferente. Esta variedad indica la heterogeneidad de Hispanoamérica; dicho de otro modo, Hispanoamérica consiste de numerosas orígenes culturales y jerarquías sociales, lo que provoca la simulación en situaciones distintas. Es decir, la variedad de simuladores representa la variedad de la sociedad hispanoamericana.

A. Las jerarquías sociales distintas

Los simuladores de las cinco obras viven en numerosos estratos sociales distintos; por ejemplo, en *El delantal blanco* aparecen dos: la señora y empleada. La señora es esposa de un hombre adinerado, pero al contrario, la empleada es de una mujer humilde del campo. En *Saverio el cruel*, Saverio es un pobre vendedor de mantequilla, y Susana pertenece a una familia burguesa. César de *El gesticulador* es un profesor, y los cuatro hijos de *Espigas maduras* son campesinos. El estado social de Toña y Marta de *Vejigantes* no es claro, pero las palabras de personajes indican que Clarita trabaja en una compañía de seguro, y se puede considerar que pertenece a una familia de clase media. Es decir, cada simulador pertenece a un estrato social distinto, pero todos simulan lo que no son. ¿Qué indica esta diversidad de simuladores? Como ya hemos analizado, los cinco dramaturgos demuestran la simulación como una acción negativa y perjudicial; en otras palabras, una acción peligrosa desde el punto de vista moral. Esta diversidad indica que cualquier persona de cualquier estado social hace una conducta inmoral como simulación; de este modo, las cinco obras teatrales manifiestan la inmoralidad como un fenómeno que se expande a todos los estratos sociales de Hispanoamericana.

B. Temas políticos.

Otra diversidad que las cinco obras manifiestan es la diversidad de los temas políticos hispanoamericanos. Varios temas políticos provocan la simulación: el racismo, la dictadura, la pobreza y la guerra civil. *Vejigantes* trata de la discriminación contra la raza africana en Puerto Rico. *Espigas Maduras* se basa en la tiranía de Trujillo, el dictador de República Dominicana. La disparidad de la riqueza es destacada en *Saverio*, *el cruel* y *El delantal blanco*. *El gesticulador* demuestra la hipocresía durante la guerra

civil en México. De modo que al analizar a los simuladores de las obras, se puede afirmar que numerosos problemas políticos existen en Hispanoamérica y están causando conductas inmorales como la simulación.

C. Los rasgos negativos humanos

Los simuladores surgen de numerosos conflictos políticos, y dentro de las situaciones difíciles demuestran numerosos rasgos negativos de humanos. Por ejemplo, algunos simulan a causa del “miedo”; como los cuatro hijos de *Espigas Maduras* simulan ser unos trabajadores obedientes para escapar de la violencia del padre. La empleada de *El delantal blanco* simula ser señora y nunca quiere volver a su posición de empleada. En este caso, los “celos” por la riqueza es la causa de su simulación. Otros están obsesionados por el poder que no poseen: Saverio de *Saverio, el cruel* y César de *El gesticulador*. Los dos personajes manifiestan la “codicia”, y en caso de Saverio además se demuestra “crueldad” en la escena de preparar una guillotina. En caso de Marta de *Veji-gantes*, ella simula para esconder su raza, la apariencia superficial. De modo que a sus “celos” por ser blanca se suma su “codicia” de casar a su hija con un hombre económicamente estable. Curiosamente, algunos personajes simulan lo que no son solamente para pasar el tiempo y divertirse como en el caso de los jóvenes ricos en *Saverio, el cruel* y la señora de *El delantal blanco*. Para estos personajes, el “aburrimiento” es la causa de su simulación. En suma, a través de estos simuladores en las cinco obras se observan varios aspectos negativos humanos: miedo, celos, aburrimiento, codicia y crueldad.

II. Las similitudes de las cinco obras

Hasta aquí se ha analizado la diversidad que las cinco obras demuestran; por otro lado, también se puede señalar varios aspectos comunes. Los aspectos variados de los simuladores refleja la heterogeneidad en Hispanoamérica; por el contrario, las similitudes indican cuáles eran los temas comunes. A través de analizar las similitudes, podemos encontrar los aspectos negativos que los cinco países hispanoamericanos tienen en común.

A. La disparidad de la riqueza

El tema de la disparidad de riqueza es más notable en *Saverio, el cruel* y *El delantal blanco*. No obstante, aunque no es el tema principal de la obra, *Vejigantes* y *El gesticulador* también tratan de este tema de la disparidad de la riqueza. Es decir, cuatro de las cinco obras tratan de algún conflicto entre ricos y pobres, y exponen la tensión entre los dos en Hispanoamérica³⁸.

El conflicto entre la empleada y la señora de *El delantal blanco* es un ejemplo muy obvio: la señora adinerada persistentemente insulta a la empleada humilde. César de *El gesticulador* es un profesor pobre, y su codicia de obtener el dinero contribuye a su simulación. Los jóvenes burgueses de *Saverio, el cruel* imponen a un vendedor humilde de mantequilla simular ser coronel, y el vendedor lo acepta puesto que no quiere perder a los clientes de las familias burguesas. *Vejigantes* presenta a Marta que simula ser una mujer blanca para casar a su hija con un estadounidense financieramente estable. En

³⁸ Langnas y Massa mencionan la pobreza dolorosa de Latinoamérica en su libro *Historia de la civilización Latinoamericana*, publicado en 1965, la época que las cinco obras toman lugar: “Los arrabales de las ciudades latinoamericanas se encuentran entre los peores del mundo. Millones de personas viven en condiciones tan precarias, que un hacendado no toleraría para sus propios animales; las viviendas son muy pobres o no existen y la gente vive en tiendas o duerme al aire libre. El trabajo es escaso, el alimento y vestido pobres y las condiciones de salud a menudo peligrosas” (175).

todos casos, el materialismo es un tema notable, y los personajes adquieren el deseo de simular cuando les falta la riqueza que quieren. De este modo las cuatro obras demuestran un punto en común: la simulación es una consecuencia de la disparidad de riqueza³⁹.

Además, a excepción de la empleada en *El delantal blanco*, todas las obras manifiestan que simular ser otra identidad para ganar dinero es una acción equivocada. Empiezan a simular para obtener dinero, y ninguno de estos personajes imagina la consecuencia grave de la simulación; pero el final de estos personajes es sumamente miserable: Saverio y César mueren asesinados, y el plan de Marta es arruinado, y sufre tremenda depresión. Las tres simulaciones terminan con fracaso, y nadie puede conseguir ninguna riqueza.

Además, la simulación de César y Marta es casi una estafa que se puede considerar como un crimen: César finge ser el revolucionario para engañar y obtener el dinero del profesor que desesperadamente busca información del revolucionario. Marta finge ser una mujer blanca para engañar a un hombre blanco racista para que su hija se case con él. Como ya se ha mencionado, ambos casos producen una catástrofe; es decir, las obras muestran que la simulación para escapar de la pobreza es una conducta inmoral que al cabo provoca enorme sufrimiento. Dicho de otro modo, el deseo de obtener

³⁹ Numerosos escritores discuten del tema de la disparidad de riqueza latinoamericana y investigan la causa; por ejemplo, Rolando Cordera Campos argumenta que la globalización es una causa de la disparidad, y es necesario repensar la manera de desarrollar Estado en la perspectiva internacional: “Tanto el ajuste como el cambio buscado en la estructura productiva latinoamericana han traído profundas mutaciones en las dinámicas económicas así como una serie de dislocaciones sectoriales y regionales que desembocan en panoramas sociales deficitarios, resumidos en empobrecimientos masivos y excesivas concentraciones del ingreso y la riqueza. No obstante, poner en perspectiva los intentos latinoamericanos por redefinir sus pautas de desarrollo en el contexto de la internacionalización abierto por la actual fase globalizadora, no impide plantearse la superación productiva y racional de las actuales restricciones (21).

riqueza es manifestación de la naturaleza humana, pero las obras enseñan que simular lo que no es para alcanzarla es un error.

Como se ha mencionado, las obras demuestran que la pobreza es una de las causas de la simulación; el análisis también revela que cuatro de las cinco obras demuestran que los personajes “con” poder dan a los personajes “sin” poder una ocasión de simular. El caso más obvio es el de la señora de *El delantal blanco*; para matar tiempo, impone a la empleada intercambiar vestidos. Los jóvenes burgueses de *Saverio, el cruel* aparecen como hijos de una familia con riqueza, e igualmente pide a Saverio actuar como coronel. Sebastián de *Espigas Maduras* también posee la riqueza, y su amenaza dictatorial impone a sus hijos simular obediencia. César de *El gesticulador* empieza a simular cuando un profesor de Universidad de Harvard le ofrece dinero. Marta de *Veji-gantes* simula ser una mujer blanca para atraer a Bill, un estadounidense de porvenir prometedor. En todos estos casos, los personajes con cierto poder son los causantes de la simulación. Dicho de otro modo, los sectores de poder provocan la simulación en los pobres.

Los autores demuestran influencia enorme de los sectores de poder sobre los sectores “sin” poder. Dicho de otro modo, las obras manifiestan cómo los sectores de poder pueden estimular a los sectores “sin” poder, y conducirlos hacia la conducta simuladora. Como ya se ha discutido, en las cinco obras la simulación es inmoral o absurda; ninguno de los simuladores tiene una imagen positiva. Las obras insinúan que mientras que exista la desigualdad entre los sectores de poder y los de sin poder, la conducta perjudicial como la simulación sigue existiendo.

B. La debilidad de las mujeres

Otro aspecto común es la debilidad de las mujeres; a excepción de *Saverio, el cruel*, los autores tratan a las mujeres como víctimas sin poder. Elena, la esposa de César en *El gesticulador*, muestra tremenda angustia debido a la simulación atrevida de su esposo, pero no puede hacer nada para detenerla. Las cuatro mujeres de *Vejigantes* son víctimas del abuso de los hombres racistas, y Matilde es la víctima más atormentada del padre dictatorial en *Espigas Maduras*. La empleada de *El delantal blanco* también aparece como una víctima de las palabras abusivas de la señora esnob.

Es decir, numerosas mujeres son malamente abusadas; se puede interpretar esta victimización de las mujeres como una demostración de la situación desventajosa de las mujeres en Hispanoamérica; pero al analizar a los simuladores en las obras, se puede notar un aspecto peculiar de estas mujeres: las mujeres no son necesariamente las víctimas de los simuladores. La empleada, Marta y Matilde simulan lo que no son para escapar de una condición desventajosa. Dicho de otro modo, la simulación representa una escapatoria para las mujeres. En suma, otro aspecto común es la victimización de las mujeres, y también los autores han creado “las simuladoras” que utilizan la simulación para evadirse su vida oprimida.

C. La violencia

De las cinco obras teatrales que hemos analizado, *Saverio, el cruel*, *El gesticulador* y *Espigas maduras* demuestran numerosas escenas violentas. La escena en que Saverio prepara la guillotina es sumamente horrorosa, y muestra la imagen de un hombre loco. Los personajes de *El gesticulador* también utilizan la violencia para obtener

el poder y la fama. La violencia de Sebastian de *Espigas maduras* es igualmente brutal: amarra a su hijo y lo golpea con fuate. Esta presentación de la violencia es una manifestación de la violencia hispanoamericana durante el siglo XX; la historia de *El gesticulador* se desarrolla en los límites de la revolución mexicana que consiste en una serie de guerras civiles sumamente sangrientas. *Espigas Maduras* se basa en la dictadura de Trujillo, un dictador que mató a miles de haitianos. *Saverio el cruel* revela los dictadores argentinos que ejecutaron la violencia para controlar a los ciudadanos. Lo interesante es que además de una simple representación histórica, las tres obras presentan a los simuladores y muestran la simulación como una de las acciones inmorales y absurdas que los ambientes violentos provocan.

Curiosamente, numerosos simuladores son abusados o aún asesinados por la violencia; tres simuladores mueren a causa de la violencia: César de *El gesticulador*, que simula ser un revolucionario legendario, es asesinado por su rival político. Saverio, que locamente simula ser un coronel dictatorial, muere del disparo de Susana. Aunque no es asesinada, la esposa de Sebastián en *Espigas maduras*, que simula como si fuera una esposa feliz, igualmente muere de la violencia: se dispara a sí misma y se suicida⁴⁰. De este modo las tres obras intensifican la impresión negativa de los simuladores; los que simulan terminan su vida miserablemente y sangrientamente.

D. La curiosidad

También hay un caso de abandono de la identidad y simulación temporalmente por curiosidad, como la señora de *El delantal blanco* y los jóvenes burgueses en *Saverio*,

⁴⁰ La esposa de Sebastián nunca aparece en la obra, pero dentro de los diálogos, los hijos cuentan cómo era ella.

el cruel. Estos personajes pertenecen a la clase élite, por lo tanto no hay ninguna razón para simular otra identidad; es decir, aunque ellos están satisfechos de su propia identidad, quieren experimentar otra identidad. No obstante, estas obras presentan esta curiosidad como un experimento muy peligroso; en el caso de *Saverio el cruel*, la farsa de los jóvenes burgueses termina con asesinato, y la señora de *El delantal blanco* finge ser la empleada, pero no puede volver a ser la señora al final.

En ambas obras, simular por la curiosidad es una acción maliciosa: en caso de *El delantal blanco*, la señora constantemente se da aires y le insulta a la empleada con palabras ofensivas. Simular ser la empleada es nada más que otra manera de ofender a ésta; es decir, la señora lleva el delantal de la empleada para probar que puede mantener su estado alto aunque su apariencia sea la de empleada. La actuación de los jóvenes burgueses de *Saverio el cruel* es igualmente inmoral; inventan la farsa para engañar a Saverio, y disfrutan observando a un hombre engañado. Estos personajes obviamente carecen de moralidad, por lo tanto muestran a los lectores-espectadores una imagen extremadamente negativa.

Al final de las obras, casi todos los personajes que simulan por curiosidad son castigados; en *El delantal blanco* la gente en la playa trata a la señora disfrazada con el delantal como una empleada loca que insiste en que ella es la señora, y violentamente la echa fuera del escenario. La señora se comporta muy miserablemente, y después de su salida lo que se queda es la impresión de una mujer castigada. Los jóvenes burgueses de *Saverio, el cruel* se arrepienten después del asesinato en la escena final, e igualmente dejan imagen de gentes castigadas. Es decir, la recompensa de “la curiosidad” es demasiado enorme.

En suma, esta simulación por la curiosidad es más peligrosa de lo que parece, y las obras fuertemente la desalientan. Al mismo tiempo los dramaturgos condenan a los que pertenecen a la clase alta e insultan a los pobres a través de la demostración de personajes arrogantes como los jóvenes burgueses y la señora. Ambas obras demuestran la consecuencia dolorosa de este insulto para que los lectores-espectadores puedan reconocerlos como necios que ofenden a los pobres sin prever las consecuencias.

E. El amor

Todas las obras presentan de algún modo la relación de hombres y mujeres; estas relaciones amorosas también causan simulación; para obtener el amor ideal, “simular” es una de las maneras para alcanzarlo. Sin embargo, ningún personaje de las cinco obras obtiene exitosamente el amor ideal por medio de la simulación. Los hijos de *Espigas maduras* secretamente ven a sus parejas y luego simulan como si no las tuvieran. Danilo es el personaje que intenta hacerlo más que otros, sin embargo el resultado es trágico: para evitar el castigo del padre, mata a su hijo. Es decir, su simulación por fingir ser un seguidor del padre provoca el asesinato, y hasta el final Danilo nunca consigue el amor que quiere. Matilde es otro ejemplo de la simulación vana; el padre rompe forzosamente la relación entre Matilde y su novio, sin embargo por algún rato Matilde simula como si estuviera de acuerdo con lo que el padre hizo. Pero su simulación no consigue nada; al final se da cuenta de que mientras viva con el padre nunca puede conseguir la felicidad; por lo tanto abandona al padre y sale de la casa. Clarita de *Vejigantes* tampoco obtiene a ningún hombre mientras simula ser una chica blanca. Algunos jóvenes burgueses de *Saverio, el cruel* intentan acercarse a Susana para participar y simular ser unos personajes

de la farsa que Susana ha planeado. Sin embargo al final todos se dan cuenta de que Susan está realmente loca, y se arrepienten de lo que hicieron. La hija de César en *El gesticulador* se preocupa de su futuro porque ningún hombre se interesa en ella; por lo tanto apoya la simulación del padre para ganar buena reputación de otros, pero nunca consigue nada hasta el final y deja la impresión de la imagen de una chica casi tonta. Es decir, en las cinco obras la simulación nunca puede ser una manera de conseguir verdadero amor, y los que tratan de obtenerlo por ese medio terminan miserablemente.

F. Los dictadores

Dos de las cinco obras, *Saverio, el cruel* y *Espigas maduras*, muestran la crueldad de un dictador, y manifiestan la importancia de este tema en Hispanoamérica. Saverio enfatiza el aspecto violento del dictador; la guillotina que corta las cabezas como si fuera cosecha de frutas es especialmente una representación intensa de la violencia. Sebastián de *Espigas Maduras* también demuestra aspectos violentos, sin embargo en comparación con *Saverio, el cruel*, su violencia no es extremada; pega a su hijo con fuste, pero no muestra una imagen de asesino. Más que violencia, la obra destaca su discurso; Sebastián justifica su dictadura con numerosas teorías e intenta convencer a sus hijos. A saber, no sólo muestra la violencia sino su intelectualidad. Por lo tanto al leer las dos obras, se puede conseguir una perspectiva más amplia de los dictadores hispanoamericanos: la violencia no es única manera de dominar a la gente. Convencer a otros con teorías lógicas es también una manera de manipular y dominar a otros.

Entonces, ¿cómo afecta esta fuerza dictatorial en la simulación de los personajes?

El análisis revela que las dos obras demuestran dos simulaciones totalmente distintas: Saverio es un vendedor de mantequilla que sueña con ser un coronel dictador; el propósito de su simulación es abandonar su estado humilde de vendedor de mantequilla, y aunque sea temporalmente, desea experimentar el dominio y control de la gente del dictador. Mientras tanto, los hijos de Sebastián simulan ser sus seguidores obedientes debido a su miedo de desobedecer. Saverio simula porque desea ser dictador y los hijos de Sebastián simulan porque temen al dictador. Al leer las dos obras, se confirma que la fuerza del dictador provoca varias formas de simulación.

Además, en ambas obras que tratan de dictadores, las dos presentan dos temas muy distintos de Hispanoamérica. *Saverio, el cruel* manifiesta la diferencia en la mente de los ricos y la de los pobres a través de un vendedor de mantequilla que simula ser el coronel dictatorial. Por el otro lado, *Espigas maduras* demuestra la falta de libertad al presentar a los jóvenes que fingen ser seguidores del dictador. En *Saverio, el cruel*, la clase inferior nunca pueden sentirse orgullosa de su propia identidad porque los de arriba siempre la oprimen; esta opresión es insinuada en las palabras de Saverio que expresa el odio contra los coroneles. Esta “falta de autoestima” de la gente de clase baja es la consecuencia de la dictadura que *Saverio, el cruel* revela. *Espigas maduras* demuestra la opresión bajo la dictadura, y los personajes sufren de “la falta de la libertad”. Esta agonía de no tener libertad es otra consecuencia de la dictadura. En suma, las dos obras demuestran dos consecuencias de la dictadura: la falta de libertad y la falta de autoestima. Como ya hemos analizado, en ambos casos surge la simulación; cuando la gente no tiene la libertad, simula. Cuando no tiene autoestima, también simula. Las dos obras insinúan la relación íntima entre la dictadura y la simulación. A causa de la vida dolorosa bajo la

amenaza del dictador, los personajes están tratando de escapar de su realidad; la consecuencia es la simulación.

Otro aspecto de las dos obras es que tanto Saverio como los hijos de Sebastián dejan de simular y vuelven a sí mismo al final. De este modo, los dos autores presentan la simulación como una acción vaga e inútil; ninguno de los simuladores parece feliz, y mientras simulan, todos se comportan como personas mentalmente inestables, y al final se arrepienten de haber simulado. La simulación no soluciona la pobreza de Saverio, y tampoco alivia el dolor de los hijos que sufren el abuso de Sebastián. En ese ambiente el simular nunca trae una consecuencia agradable. Al contrario, aumenta su sufrimiento y al final nadie puede seguir fingiendo otra identidad⁴¹.

G. La imagen de locura

Algunos simuladores de las obras se comportan como locos; su acción es extremadamente fuera de la razón. Es decir, el peligro de la simulación es manifestado a través de la presentación de la locura. La locura de Susana, de *Saverio, el cruel*, es la más impresionante; hasta poco antes del final se comporta como si fuera una persona sensata, y de repente se convierte en loca y asesina a Saverio. La simulación de Saverio también proyecta una imagen de locura; está totalmente obsesionado con actuar como un coronel violento, y aún compra una guillotina. Los hijos de *Espigas Maduras* asimismo se aproximan a la locura; en una escena Danilo baila locamente con Matilde, y al final, todos, cansados de fingir ser un seguidor de su padre dictatorial, deciden asesinarlo. Julia,

⁴¹ Según Langnas y Massa las dictaduras fueron establecidas en Latinoamérica durante el período de la Gran Depresión (192). Por lo tanto los dictadores violentos en *Saverio el cruel* y *Espigas maduras* no sólo presentan a los dictadores de Argentina y República Dominicana sino también reflejan el hecho de que a partir de la primera mitad de siglo XX numerosos dictadores aparecieron en toda Hispanoamérica.

el único personaje que apoya la simulación de César en *El gesticulador*, igualmente presenta imagen de loca: después de que su padre muere asesinado, todavía se preocupa del honor que ella recibe debido al padre heroico.

Estos personajes insinúan que simular ser otra identidad es insensato; todos muestran la imagen de individuos perdidos entre la realidad e irrealidad: por ejemplo, Susana y Saverio están perdidos entre el mundo real y el mundo de la farsa. Julia está soñando con obtener el honor como una hija del héroe, y no quiere aceptar la realidad de que es nada más que la hija de un pobre profesor. Los autores presentan la simulación como una manera de olvidar la realidad y quedarse en un mundo irreal; estos personajes que se quedan en otro mundo e ignoran la realidad exponen su locura, es decir, presentan la imagen de la gente que no pueden pensar y actuar racionalmente. Y todas estas presentaciones de la locura intensifican la imagen negativa de los simuladores.

H. La impotencia de la educación

Entre las cinco obras, se puede notar que numerosos personajes educados dan una impresión negativa; muchos de ellos son simuladores o provocadores de la simulación. Dos simuladores son educados: César y Bolton de *El gesticulador* son profesores universitarios, y Susana de *Saverio, el cruel* también muestra su abundante conocimiento académico en sus palabras. Dos hombres que provocan la simulación también son intelectuales; Sebastián de *Espigas Maduras* causa la simulación de sus hijos, pero demuestra su intelectualidad al hablar de su teoría para justificar su dictadura, y al comprar tierras beneficiosas con su habilidad para los negocios. Bill en *Vejigantes* es igualmente un hombre educado para quien se puede esperar un gran porvenir, sin

embargo su creencia racista causa la simulación de Marta. Estos personajes intelectuales-inmorales indican la impotencia de la educación, y manifiesta la caída moral de numerosos educados en Hispanoamérica. Es decir, las obras insisten en que la intelectualidad no tiene nada que ver con la moralidad.

List of References

- Alegría, Ricardo E.. "The Fiesta of Santiago Apostol (St. James the apostle) in Loíza, Puerto Rico." *The Journal of American Folklore* 69 (1956): 123-134.
- Alrt, Roberto. *Teatro completo, tomo II*. Buenos Aires: Schapire, 1968.
- Alrt, Mirta. Presentación. Alrt 31-35.
- Araquistain, Luis. *La revolución mexicana*. Madrid: Renacimiento, 1929.
- Arriví Francisco. *Vejigantes, drama en tres actos*. San Juan de Puerto Rico: Tinglado puertorriqueño, 1959.
- Cordera, Campos, Rolando. "Globalidad sin equidad: notas sobre la experiencia latinoamericana." *Revista Mexicana de Sociología* 62 (2000): 21-41.
- Cortés, Hernán. *Cartas de Relación*. Mexico: Editores Mexicanos Unidos, 1992.
- Dauster, Frank. "Francisco Arriví: The Mask and the Garden." *Hispania* 45 (1962): 637-643.
- Dauster, Frank, y Leon F. Lyday, eds. *En un acto, diez piezas hispanoamericanas*. 3rd ed. Boston: Heinle & Heinle, 1990.
- . Alvar Ezquerro, M., ed. *Diccionario Manual Ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Biblograf, 1993.
- Domínguez, Franklin. *Teatro*. Santo Domingo: Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, 1948.
- Dumitrescu, Domnita. "The Hispanic and Luso-Brazilian World." *Hispania* 81 (1998): 189-199.
- Jones, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano*. Mexico: Manuales Studium, 1956.

- Girardot, Rafael Gutiérrez. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canem, 1989.
- Gómez, María del Carmen Sillato de. "Lo carnavalesco en *Saverio el cruel*." *Latin American Theatre Review* 22 (1989): 101-109.
- Hurtado, María de la Luz. "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena." *Latin American Theatre Review* 34 (2000): 43-65.
- Langnas, I. L., y Gaetano Massa. *Historia de la civilización Latinoamericana*. New York: Las Americas, 1965.
- Laguerre, Enrique. *Pulso de Puerto Rico*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956.
- Llosa, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barrel, 1990.
- McLaughlin, John J.. "The shadow of Trujillo." *National Catholic Reporter* 15 Sep. 2006.
- Newton, Ronald C.. *The 'Nati Menace' in Argentina, 1931-1947*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Oropeza, Renato Prada. *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1991.
- Patterson, Richard F.. "Resurrecting Rafael: Fictional incarnation of Dominican dictator." *Callaloo* 29 Winter. 2006.
- Ragle, Gordon. "Rodolfo Usigli and his Mexican scene." *Hispania* 46 (1963): 307-311.
- Rivera-Rodas, Oscar. *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa*. Philadelphia: Joun Benjamins P, 1992.

- . “La revolución en el pensamiento de Picón Salas.” *Casa de las Américas* 256 (2009): 77-93.
- Rock, David. *Politics in Argentina 1890-1930, The Rise and Fall of Radicalism*. New York: Cambridge UP, 1975
- Rojas, Mario A. “IV Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo: Un modelo de políticas culturales de producción y recepción teatral.” *Latin American Theatre Review* 37 (2004): 159-176.
- Sanhueza, Ma. Teresa. “Entre el ser y el parecer; La dualidad de los personajes dramáticos en Saverio el cruel.” *Latin American Theatre Review* 35 (2001): 27-44.
- Sheahan, John. “Effects of Liberalization Programs on Poverty and Inequality: Chile, Mexico, and Peru.” *Latin American Research Review* 32 (1997): 7-37.
- Stevens, Camilla. “The Haunted Puerto Rican Stage: Lucy Boscana in *La carreta* and *Vejigantes*.” *Latin American Theatre Review* 38 (2004): 5-22.
- Torche, Florencia. “Privatization Reform and Inequality of Educational Opportunity: The Case of Chile.” *Sociology of education* 78 (2005): 316-348.
- Usigli, Rodolfo. *El gesticulador*. La ciudad de México: Letras de México, 1944.
- Zalacaín, Daniel. “Entrevista a Franklin Domínguez.” *Latin American Theatre Review* 29 (1995): 107-111.
- Zaragoza, Gonzalo. *América Latina, época colonial*. Madrid: Anaya, 1987.
- . *América Latina, La Independencia*. Madrid: Anaya, 1994.
- Ziccardi, Alicia. “Pobreza, territorio y políticas sociales.” *Revista Mexicana de Sociología* 61 (1999): 109-126.

Zoa, Leopardo. "Latinoamérica en busca de su identidad." *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel, 1976. 451-480.

Vita

Koji Nishida was born in Hiroshima, Japan. He received Ph.D. from University of Tennessee at Knoxville, M.A from University of Nebraska at Lincoln, and B.A. from University of Nebraska at Omaha. His interest is to analyze the themes in Latin American literature that are not familiar to Japanese; some examples of such themes are race issues, human rights of Native Americans, and the abuse of power by the Catholic Church.