

# ARTÍCULOS



# El animalario femenino del teatro de Hugo Argüelles. Un bestiario mexicano

María del Rosario Alonso

Cuando Hugo Argüelles (1932-2004) abandona su casi terminada carrera de Medicina en 1957, aceptando una beca proporcionada por Salvador Novo para estudiar teatro en la Escuela de Bellas Artes, se inscribe en un instante privilegiado de la Historia de la Dramaturgia Mexicana moderna. En este momento se mantenían en activo los miembros del Grupo Contemporáneos, se asistía al estreno de las obras maestras de Rodolfo Usigli<sup>1</sup> y los jóvenes autores participaban en los prestigiosos Talleres Literarios de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández<sup>2</sup>, dramaturgos consagrados que, tras el silencio teatral de los años cuarenta, crean en México un nuevo lenguaje dramático cercano al costumbrismo, capaz de aglutinar tendencias tan diversas como el despiadado humor de las obras de Jorge Ibarguengoitia y el lirismo lleno de realismo mágico de las obras de Elena Garro<sup>3</sup>. Los años cincuenta (marcados por los ensayos fundamentales de Samuel Ramos y Octavio Paz<sup>4</sup>, quienes indagan sobre la naturaleza de la identidad mexicana en sus páginas) suponen el nacimiento de un tipo de teatro en el que también se busca la esencia de esa identidad compleja y multiforme que parece constituir la identidad mexicana. Desde el escenario, el público se veía sorprendido por las nuevas propuestas críticas de unas obras que alzan un espejo deformante ante los vicios y las corruptelas de la sociedad acomodaticia de los años cincuenta. El valor subversivo del teatro como género y su importancia social, inmediata y violenta, fueron las primeras lecciones que asimiló el joven dramaturgo.

Fruto de su tiempo, de las enseñanzas de sus privilegiados maestros y de la convivencia con sus dotados contemporáneos, la escritura de Argüelles resultó desde sus inicios original y sorprendente, y así se ha mantenido durante cuarenta y cinco años de dramaturgia y a través de un número ingente de obras teatrales<sup>5</sup> que constituyen la más completa de las lecturas acerca de la naturaleza de “lo mexicano” sobre los escenarios. Entendemos “lo mexicano” como una forma de indagar, a través de todo tipo de géneros, la identidad nacional siempre en conflicto tras los sucesivos vaivenes de la historia mexicana. A este respecto, el teatro de Argüelles se caracteriza básicamente por el uso del realismo mágico, el humor negro y la subversión, rasgos que se aplican a la naturaleza de “lo mexicano” y que se unen a la crítica social, la perfección formal, el uso de todo tipo de géneros teatrales y el magistral estudio de caracteres que alumbran, entre otros, a un personaje legendario en el teatro contemporáneo mexicano: la mujer subversiva, liberada y fuerte, representada en este caso a través de las figuras de los animales que pueblan el imaginario de un autor cuya visión de lo femenino, inédita en los escenarios mexicanos, constituirá el tema de nuestro trabajo al hacer un recorrido por el bestiario femenino de Argüelles a través de su fecunda obra dramaturgía.

El autor aprendió muy pronto a recurrir a los animales para titular y articular sus obras, lo que se ha convertido en uno de sus rasgos más

característicos. El animalario argüellano se ha metamorfoseado a lo largo de su larga trayectoria: entre los tempranos cuervos de su segunda obra, titulada *Los cuervos están de luto* (1958), y el coro de “coyotes” típicamente mexicanos de su última creación, *Los coyotes secretos de Coyoacán* (1998), media un infinito bestiario medieval de bestias antropomórficas o personajes zoomórficos que el autor estudia con la aparente frialdad del científico que fue. El animal, para Argüelles, es un símbolo de fecundas lecturas. Convencido de las teorías evolutivas que nos sitúan en una inacabable cadena zoológica<sup>6</sup>, el comportamiento animal se corresponde para el autor con nuestro inconsciente colectivo. Argüelles, dueño de una cultura que abarca desde el esoterismo hasta la teoría musical, y que no oculta su pasión por el arte popular mexicano y sus creencias, integra en sus particulares teorías científicas la sabiduría ancestral de los indígenas con los que convivió en su Veracruz natal y entre los que vivió como médico en los pueblos de la selva. Entre las creencias populares aprendidas<sup>7</sup> por el futuro dramaturgo, Argüelles admitió como suyas la existencia de la *tona* y del *nahual*: el animal protector, la energía vital positiva es la *tona*, mientras que el *nahual* se corresponde con los atributos animales primitivos. Esta teoría, que el joven médico aprendió de un chamán, es de claro origen tolteca, y se corresponde para Argüelles con el *Eros* y el *Thánatos* griegos. La conjunción del Amor y de la Muerte, la armonía entre la *tona* y el *nahual* constituye la lectura esencial del teatro argüellano, la esencia que subyace en todas sus manifestaciones teatrales que, asimismo, recurren a una visión simbólica del animal heredada de las tradiciones medievales.

En la Edad Media los bestiarios constituían un conjunto de iconografía animal en la que eran catalogados animales, reales o imaginarios, que sirven como símbolos de una significación moral o religiosa. Prueba de ello es el *Physiologus*, compilación escrita en Alejandría en el siglo II y traducida al latín en el siglo V, donde se describe el mundo animal como espejo y caricatura de las pasiones humanas. Los bestiarios son obras didácticas de carácter científico —constituyen pequeños manuales de historia natural o zoología— y alegórico, ya que representan los vicios y virtudes del hombre. Características que comparten con la obra de Argüelles, didáctica en tanto que teatral,

científica —el autor no obvia en sus parlamentos definir de forma rigurosa el comportamiento y la naturaleza del animal que elige como símbolo que vertebra la obra— y alegórica: el animal simboliza al hombre y lo hace a través de la lectura tolteca, griega y medieval de una tradición que Argüelles sintetiza en sus obras. El estudio de caracteres de los protagonistas de su teatro tiene por lo tanto una lectura complementaria: científica, psicológica y alegórica, el animal representa y simboliza a la vez, como han señalado los múltiples estudiosos de la obra del dramaturgo.

El animalario de Hugo Argüelles está constituido por seres que ya traen, digamos congénitamente, rasgos en su comportamiento que los identifican con las conductas de ciertas especies y sin que esas actitudes denigren al personaje identificado con ellas, o a través de ellas. No se trata de máscaras o de disfraces carnavalesco-circenses. Se trata de un amplio animalismo: el alma de la criatura animal que se aposentó en la personalidad humana se mimetiza como una suerte de *alter ego* sin pretensiones de posesión o desdoblamiento<sup>8</sup>.

En el caso de los personajes femeninos de Argüelles, la identificación con el animal que titula y vertebra la obra es sumamente compleja. Tomemos como ejemplo de este mecanismo la última de las obras de Argüelles representadas en la capital mexicana en diciembre del año 2002, *Las pirañas aman en cuaresma*<sup>9</sup>, originariamente un guión cinematográfico del propio autor, llevado al cine por Francisco del Villar en 1969. La obra, profundamente veracruzana, es un intenso drama pasional donde no faltan el sexo, la crítica a la hipocresía social, la naturaleza, el amor y la muerte, elementos característicos del teatro de Argüelles. *Las pirañas aman en cuaresma*<sup>10</sup> es una representativa tragedia del autor que indaga en las relaciones familiares —dos mujeres, madre e hija, que viven solas, de espaldas a la comunidad tras la misteriosa muerte del padre, reciben la visita de un hombre por el que se convertirán en rivales, ambas tienen relaciones con él y ambas planean su muerte cuando comprueban el juego alterno del hombre— e incide, como ya constituye una marca del autor, en el estudio de caracteres, especialmente los femeninos. La típica heroína de Argüelles, representada en esta obra, es fuerte, instintiva, capaz de buscar su camino en solitario, dotada de una capacidad de supervi-

vencia que la convierte en una depredadora ante los ojos de una sociedad que trata de neutralizar su poder a través del abandono y de la calumnia que incluye su identificación con el animal que da título a la obra. A pesar de esta aparente lectura negativa del personaje, representado por un animal “incómodo”, no hay que dejarse engañar por la fuerza connotativa del bestiario femenino de Argüelles, las cabras, salamandras, vampiras, cuervos, tarántulas, quimeras, pirañas, hienas o mantarrayas que representan a sus heroínas no dañan la condición de las mujeres. Para el autor, no hay comportamiento instintivo censurable, y son la sociedad y el uso dominante del lenguaje quienes connotan negativamente a ciertos animales, especialmente aquellos con los que tradicionalmente se designa a la mujer, sin indagar en su auténtica naturaleza:

Es verdad que todo lo que tiene que ver con la mujer se ha enfocado históricamente desde la órbita de lo deficitario [...]. Esta situación de injusticia ha llevado a la pintoresca afirmación de que el lenguaje es sexista, y aun ha propugnar la reforma de la sociedad a partir de la modificación del lenguaje. Vano intento: una cosa es que el lenguaje refleje una cultura sexista, lo que es obvio, y otra que el lenguaje sea sexista en sí mismo. Por lo tanto, el lenguaje se convierte en un instrumento y no en una ideología<sup>11</sup>.

Las heroínas de Argüelles no sólo rompen con la tradicional carga negativamente connotativa de las metáforas zoomórficas aplicadas a la mujer, suponen asimismo una subversión del modelo femenino dominante desde la Revolución Mexicana: el de la abnegada paloma para el nido, metáfora animal propia de la mitología del machismo subyacente en la identidad mexicana. Contrariamente a este modelo cultural, las mujeres argüellanas se caracterizan por su fuerza y su conexión con una suprarrealidad mágica, ancestral y cercana a la tierra que hacen de estas protagonistas seres poderosos, vinculados a la destrucción de aquello que coarta la libertad que merecen y por la que luchan.

Este modelo femenino novedoso del autor se reitera con infinitas variantes a lo largo de sus obras. Ejemplo de su naturaleza son estas pirañas veracruzanas que se enfrentan sin hipocresía a su propio deseo sexual, que subsisten a través de su trabajo configurando una familia uniparen-

tal cuyo modelo es increíblemente actual, ya que en la época y en el ambiente en el que se sitúa la obra, una mujer no podía vivir sin la tutela de un hombre y menos de su propio esfuerzo. Podemos resumir el argumento de la obra centrándonos en este modelo familiar femenino aparentemente desequilibrado que, sin embargo, está lleno de amor y de una cierta armonía con el mundo natural que constituye su hábitat y modo de vida. Ambas mujeres han llegado a este punto sacrificando al macho por su propia incapacidad como hombre, esposo y padre —fue asesinado por ellas tras violar a su hija—, y viven en soledad. A duras penas, las protagonistas sobreviven a la presión social, pero lo hacen digna e independientemente, configurando un modelo moderno de mujer emancipada que trasciende el espacio en el que se concibió la obra. En *Las pirañas aman en cuaresma* ni siquiera el enfrentamiento sexual por otro macho consigue romper esta solidaridad femenina, que se alía contra el enemigo constituido por el varón, que representa la violencia y la destrucción del entorno natural en el que viven, y por la sociedad, que representa la fuerza de la calumnia, una solidaridad que se yergue victoriosa en el desenlace de la obra. Para Argüelles, el poder de la mujer, una vez que ha aprendido a utilizarlo (proceso que ilustran magníficamente sus obras), es superior al del hombre, siendo capaz de enfrentarse a una sociedad que, desde su primera obra de 1957, *Los prodigiosos*, se muestra ciega, cruel, crítica y despiadada.

La reducción del bestiario femenino poblado de animales reales e imaginarios de Argüelles a la condición de metáfora zoomórfica negativamente connotada, de nuevo nos enfrenta a la fuerza dominante de un lenguaje sexista que caracteriza a la mujer liberada como “mala mujer”. Las pirañas, animales carroñeros de los que nadie recuerda que limpian las aguas, y su comportamiento instintivo caracterizan a estas dos mujeres que no le temen a la violencia ni al sexo, y que viven acorde con un entorno natural que les permite ser libres. Las heroínas de Argüelles están íntimamente ligadas a la tierra, su naturaleza instintiva las hace peligrosas a ojos de la sociedad, pero son, en definitiva, seres superiores, mucho más humanas que los miembros de una sociedad alienada y ciega, como afirma José María Espinaza<sup>12</sup> en su prólogo a la reedición del guión original, en el que insiste en considerar la obra como un exponente definitivo

de los mecanismos más característicos de la escritura de Hugo Argüelles.

En este guión cinematográfico es evidente la personalidad de Argüelles: animales con una función simbólica y con una relación implícita con la violencia, la sensualidad a flor de piel, instintiva e incontrolable, para nada sentimental (los sentimientos ocurren en el pasado, pertenecen a un “paraíso perdido” del que han sido expulsadas por un pecado cuanto más sórdido mejor), y con la muerte como horizonte. Ese pasado, sin embargo, no se permite la nostalgia, porque si la madre defiende a su hija, también, y de manera más profunda, se defiende a sí misma. Esa aparente reacción instintiva es en realidad mucho más humana<sup>13</sup>.

Para Argüelles, es más inhumana esta sociedad hipócrita que condena a ambas mujeres que sus protagonistas animalizadas, estigmatizadas por haberse defendido del depredador representado por el macho, el padre primero y el amante después: “¡Cúdate de ellos! ¡De todos! ¡Los hombres no sirven para otra cosa que pa ser la desgracia de las mujeres! ¡No les importa más que su calentura y su egoísmo! ¡No se te olvide nunca, mi hija!”<sup>14</sup>, advierte la protagonista a su hija, verdadero elemento activo en el trágico desenlace de los hechos. Las heroínas argüellanas matan en defensa propia en numerosas de las obras del autor, pero su comportamiento está justificado por la violencia de género ejercida por un varón que no acepta la libertad de la mujer para elegir a su pareja así como para escoger su forma de vida; un varón empujado por una sociedad ciega formada por hombres y mujeres que conforman un coro destructivo, hipócrita y contrario a la libertad individual, sobre todo de la mujer. En las obras de Hugo Argüelles, la protagonista femenina frente al héroe masculino que hace de desencadenante de la acción, acaba siempre liberándose de este poder colectivo y ejerciendo un dominio sobre su propia vida duramente conseguido a lo largo de la historia, como señala el propio autor:

Mis mujeres son antiheroínas que viven en el extremo, retando un poder y a un sistema que reconocen y que saben antagónico, de ahí que no tengan salida. Y por eso mismo me son tan atractivas, son seres posesivos, compulsivos, instintivos... desde mi infancia vi y admiré a esas mujeres fuertes, sensuales y poderosas a su

manera, que sobrevivían a pesar del abandono de sus maridos y a la marginación de la sociedad. La mujer tarda en adquirir su libertad, pero cuando culmina este proceso doloroso, se libera de todas sus ataduras, y esa liberación fortísima es la que me fascina y trato de reflejar<sup>15</sup>.

El concepto de “mala mujer” no existe en el teatro argüellano. La connotación negativa otorgada por la sociedad a la metáfora zoomórfica aplicada a la mujer se convierte en muchos de los títulos de Argüelles —*El ritual de la salamandra* (1982), *La boda negra de las alacranas* (1982), *Los amores criminales de las vampiras Morales* (1983), *La tarántula Art Nouveau de la Calle del Oro* (1988), *El cerco de la cabra dorada* (1990), *Las hienas se mueren de risa* (1991), *Águila Real* (1992), *La esfinge de las maravillas* (1994), *Fábula de la mantarraya quinceañera* (1994)— en un recurso dramático de antítesis y subversión que sirve para construir una identidad femenina liberada, fuerte, aliada con el mundo natural, inédita en los escenarios mexicanos de los años cincuenta. Argüelles, con este mecanismo, rompe con el arquetipo sumiso del modelo de mujer revolucionaria y dota a sus protagonistas de una fuerza que trasciende el ámbito teatral para el que fue creado y se proyecta más allá de “lo mexicano”, constituyendo una metáfora de lo humano que nos muestra, en toda su amplitud y complejidad, una naturaleza en pleno cuestionamiento que se sirve del valor del símbolo animal propio de la tradición ancestral indígena mexicana y de la tradición medieval del bestiario para ofrecerse ante los ojos deslumbrados del espectador. A lo largo de su fecunda trayectoria iniciada en los privilegiados años cincuenta en los que vio la luz el Moderno Teatro Mexicano, Argüelles ha dotado de una nueva dimensión al estudio de caracteres y, como hemos tratado de mostrar en estas páginas meramente introductorias a su ingente obra dramática, ha creado un nuevo personaje femenino ebrio de fuerza, dolorosamente actual, pleno de sugerencias y complejidades. Un ser subversivo aliado con el animal que le sirve como simbólico modelo. Un modelo subversivo, enfrentado a la sociedad y lleno de lecturas alegóricas, que se encara al lector y al espectador con toda la intensidad de las heroínas clásicas de un escenario siempre perturbador y cuestionador, el del dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles.

## Bibliografía

- Argüelles, Hugo, *Teatro completo* (Edición de Edgar Ceballos), México, Editorial Escenología, 1992.
- , *Las pirañas aman en cuaresma*, México, Editorial Ágata, 1993.
- Espinaza, José María, “Prólogo”, en Hugo Argüelles, *Las pirañas aman en cuaresma*, cit., págs. 7-13.
- López García, Ángel, y Morant, Ricardo, *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Seligson, Esther, “El animalario divino”, en VV.AA., *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia. Tomo I* (edición y selección de Edgar Ceballos), México, Colección Escenología-INBA, 1994, págs. 40-55.
- Harmony, Olga, “Lo lúdico y lo ritual en el teatro de Hugo Argüelles”, en VV.AA., *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia. Tomo II*, México, Colección Escenología-INBA, 1995, págs. 53-70.

## notas

<sup>1</sup> Rodolfo Usigli (1905-1979) revolucionó el realismo teatral con sus dramas históricos y con una voluntad crítica que tuvo su principal exponente en la obra *El gesticulador*, donde satiriza los valores de la Revolución Mexicana.

<sup>2</sup> Maestros de Taller de Argüelles, ambos eran, en los años cincuenta, autores consagrados. Luisa Josefina Hernández (1928) se dedicó al teatro y a la novela sin abandonar sus clases (en los años noventa seguía siendo profesora emérita de la UNAM). Entre sus obras destacamos *Los sordomudos*, de 1953, y *La paz ficticia*, estrenada en 1960. Emilio Carballido (1925-2008) se distinguió como docente y divulgador del teatro de sus alumnos, así como narrador y autor de numerosas obras teatrales y guiones cinematográficos, prueba de ello es la recopilación *Teatro joven de México* (15 obras de autores jóvenes), Novaro, Teatro Popular, 1973. Entre el número ingente de sus obras destacamos *El triángulo sutil*, de 1948, y *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, estrenada en 1963.

<sup>3</sup> El humor truculento de Ibargüengoitia (1928-1983) aparece en sus novelas (*Los relámpagos de agosto*, 1964) y en sus obras teatrales como *Susana y los jóvenes*, estrenada en 1955, y *Un adulterio exquisito*, también estrenada ese año. Este estilo contrasta vivamente con la imaginación y el lirismo de las obras teatrales de la novelista y cuentista Elena Garro (1920-1999), con piezas dramáticas como *Un hogar sólido*, de 1968, y posteriormente *Felipe Ángeles*, de 1979.

<sup>4</sup> Samuel Ramos publica *El perfil del hombre y la cultura en México* en 1934, un ensayo fundamental sobre la identidad cultural latinoamericana y una reflexión acerca del autoconocimiento del ser mexicano que alumbró el camino de trabajos como el ensayo de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1950).

<sup>5</sup> Las obras completas de Argüelles han sido publicadas en numerosas ocasiones, recomendamos la edición de la obra completa por parte de la Colección Escenología, al cuidado de Edgar Ceballos, o *Teatro vario* (1995), a cargo del Fondo de Cultura Económica.

<sup>6</sup> Olga Harmony, “Lo lúdico y lo ritual en el teatro de Hugo Argüelles”, en VV. AA., *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia. Tomo II*, México, Colección Escenología-INBA, 1995, págs. 53-70.

<sup>7</sup> Para indagar más en dichas cuestiones, las traducciones de Margarita López Portillo son muy reveladoras.

<sup>8</sup> Esther Seligson, “El animalario divino”, en VV. AA., *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia. Tomo I* (edición y selección de Edgar Ceballos), México, Colección Escenología-INBA, 1994, págs. 553-555.

<sup>9</sup> *Las pirañas aman en cuaresma* fue llevada a los escenarios teatrales en diciembre del 2002 por el director teatral Abraham Oceransky, quien no varió el guión originariamente escrito para el cine. El vigor de la naturaleza reflejada en la cinta fue sustituido por una cuidada escenografía y por una mayor intensidad en la interpretación de los personajes.

<sup>10</sup> La obra ha sido publicada por la Editorial Ágata en su colección de cine en 1993, con numerosas fotografías pertenecientes a la película de Francisco del Villar.

<sup>11</sup> Ángel López García y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, pág. 11.

<sup>12</sup> José María Espinaza, "Prólogo", en Argüelles, Hugo, *Las pirañas aman en cuaresma*, México, Editorial Ágata, 1993, págs. 7-13.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Hugo Argüelles, *Las pirañas aman en cuaresma*, cit., pág. 36.

<sup>15</sup> Declaraciones de Hugo Argüelles a la autora de este trabajo en México en el año 2000.

