

Université de Montréal

**La melancolía en *Atlántida* de Oscar Villegas :
representación teatral del carácter nacional mexicano**

Par
Isabelle Ducasse

Département de littératures et de langues modernes
Section d'études hispaniques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A. (Maîtrise ès arts)
Option études hispaniques

Avril, 2010

© Isabelle Ducasse, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé:

**La melancolía en *Atlántida* de Oscar Villegas :
representación teatral del carácter nacional mexicano**

présenté par :

Isabelle Ducasse

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Monique Sarfati-Arnaud
Président-rapporteur

Javier Rubiera
Directeur de recherche

James Cisneros
Membre du jury

Résumé

Les images qui représentent le Mexicain le montrent habituellement sous les traits d'un être extrêmement mélancolique qui fait face à un destin tragique. Les nombreux mythes entourant le Mexicain, issus de la culture même, sont effectivement reliés de près ou de loin à la peur et la tristesse, soit deux composantes essentielles de la mélancolie. L'anthropologue Roger Bartra dans *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* analyse ces éléments clés qui constitueraient la personnalité du Mexicain.

L'objectif de cette recherche est de démontrer que *Atlántida* d'Oscar Villegas est l'œuvre par excellence qui représente cette mélancolie toute mexicaine. Dans sa pièce de théâtre, Villegas raconte l'histoire d'une jeune artiste de cabaret qui vit de nombreuses désillusions dans un monde vulgaire et pervers où les valeurs humaines font défaut. Le dramaturge met en scène le Mexico urbain des années quarante et montre le désespoir et l'impossibilité pour les habitants de ses quartiers pauvres de changer le cours de leur vie. En plus d'être une pièce de théâtre qui, tant au niveau de son contenu que de sa forme, porte en elle les marques de la mélancolie, *Atlántida* met en relief ces caractéristiques devenues au fil du temps représentatives de l'image nationale du Mexicain. L'étude de cette œuvre s'appuie sur les théories d'analyse du texte théâtral d'Anne Ubersfeld qui propose une approche centrée sur l'action et les conditions de communication contenues dans les dialogues.

Faire le pont entre la pièce de théâtre de Villegas et l'essai de Bartra permet d'explorer le lien intrinsèque qui semble s'établir entre Mexicain et mélancolie.

Mots clés :

Mélancolie, théâtre mexicain, culture et société mexicaine, identité mexicaine, désespoir, fatalisme.

Abstract

Mexican men and women are commonly depicted as extremely melancholic beings bound to a tragic fate. Numerous myths about them, direct products of their own culture, are linked to sadness and fear which are the two basic components of melancholy. The anthropologist Roger Bartra, in his work *La jaula de la melancolía; identidad y metamorfosis del Mexicano*, analyses these culturally acquired elements of the personality of Mexicans.

The objective of this investigation is to demonstrate that Oscar Villegas' *Atlántida* is an exemplary representation of Mexican melancholy. In this play, Villegas tells the story of a young cabaret exotic dancer who lives constant disillusionments in a vulgar and perverted world where human values are lacking. The playwright takes us to the poor neighbourhoods of Mexico City in the Forties to portray people in despair who are unable to change the course of their lives.

Besides being a theatre play about melancholy, *Atlántida* outlines the very characteristics that have become the national feature of Mexicans throughout time. The study of this work is based on Anne Ubersfeld's theories of theatrical text analysis, suggesting an approach that centers on the line of action and contexts of communication found in the dialogues.

The study of both Villegas' play and Bartra's essay allows us to explore the intrinsic correlation that seems to exist between Mexicans and melancholy.

Keywords:

Melancholy, Mexican Theater, Mexican Culture and Society, Mexican Identity, despair, fatalism.

Resumen

Las imágenes que representan al mexicano suelen mostrarlo bajo los rasgos de un ser sumamente melancólico que sufre un destino despiadado. Los mitos que la propia cultura ha creado en torno al mexicano tienen una relación directa con la tristeza y el miedo, ambos componentes de la melancolía. El antropólogo Roger Bartra en *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* analiza esos elementos centrales de la personalidad del mexicano.

El objetivo de esta investigación es demostrar que *Atlántida* de Oscar Villegas es la obra por excelencia de esa melancolía mexicana. En su obra de teatro, Villegas relata la historia de una joven cabaretera que vive desilusiones aplastantes dentro de un mundo bajo y vulgar que carece de valores humanos. El dramaturgo pone en el escenario el México urbano de los años cuarenta y enseña la desesperación y la imposibilidad de cambiar la vida en sus colonias pobres. Además de ser una obra teatral que, tanto en su contenido como en su forma, lleva matices explícitos de la melancolía, *Atlántida* retrata de manera muy clara esas características que se volvieron con el tiempo representativas del “carácter nacional mexicano”. El estudio de esta obra se apoya en las teorías del análisis del texto teatral de Anne Ubersfeld que propone concentrar la atención en las acciones y las condiciones de comunicación contenidas en los diálogos.

Al hacer el puente entre la obra de teatro de Villegas y el ensayo de Bartra, se explora el vínculo que parece establecerse entre mexicano y melancolía.

Palabras claves:

Melancolía, teatro mexicano, sociedad y cultura mexicana, identidad mexicana, desesperación, fatalismo.

Indice

1.	Introducción	1
2.	Sobre melancolías	9
	Panorama	9
	La enfermedad de gente de letras	19
	La enfermedad de amor	20
3.	<i>Atlántida</i> de Oscar Villegas	24
3.1	El autor y su obra	24
3.2	Pedazos de <i>Atlántida</i>: los personajes y sus relaciones	29
3.3	La experimentación con la forma	43
	El título y su irónica imagen de la vida ruin	44
	Desaforados lugares defechos	46
	El habla popular, la lengua en <i>Atlántida</i>	52
	Las canciones, compañeras de infortunios	57
	Una película puesta en escena	63
4.	Una jaula de melancolía: el análisis de Bartra	72
	Melancolía	73
	Metamorfosis	87
5.	Conclusión	104
6.	Bibliografía	110

Agradecimientos

Primero, quisiera agradecer mucho a mi director de memoria, el profesor Javier Rubiera, por su gran paciencia y apoyo durante todo este proceso. Al mismo tiempo, agradezco también a Alejandro y Nillareth, estudiantes míos que se volvieron mis profesores para la revisión y corrección de este texto.

L'amitié est une chose précieuse. Merci mille fois à tous ceux qui ont su m'encourager tout au long de ce parcours parfois exaltant, parfois pénible. Le fruit de mon travail, je le partage avec vous.

1. Introducción

Ya lo consideremos como vulgar estereotipo del carácter mexicano, caricatura exagerada que podría ofender a los primeros interesados, o como la expresión lírica de una llaga nacional que la cultura se ha apropiado, la melancolía parece pegarse a la piel del mexicano. Llámesele fatalismo, desesperación, tristeza o dolor, el peso que la vida pone en los hombros del mexicano parece enorme. Ya sea en el cine o la televisión, la novela, la poesía o las canciones, los héroes mexicanos suelen padecer un destino despiadado donde no hay lugar para la esperanza.

La investigación presentada a continuación pretende hacer el puente entre esa melancolía del “carácter” mexicano y su representación en una obra de teatro, *Atlántida*, editada en 1976. La desesperación y la imposibilidad de cambiar la vida en una ciudad donde faltan los valores humanos es el retrato que hace Oscar Villegas de los escombros del México urbano para el escenario. La intención de combinar análisis sociocultural y teatro proviene de intereses personales que se despertaron en un período muy anterior al inicio de este proyecto de maestría. Por un lado, procede de un gusto por conocer mejor al otro, un interés siempre renovado por las culturas extranjeras y sobre todo los sustratos que las determinan. Una curiosidad que ha ido acentuándose seguramente por una experiencia de más de siete años trabajando cotidianamente con la diferencia en un contexto de inmigración. Por otro lado, existe también en mi caso una afición profunda por el arte teatral que me lleva naturalmente hacia los temas y las respuestas que la dramaturgia ofrece. Al buscar una obra teatral mexicana que mostrara ese perpetuo desgarramiento de los sentimientos (tan peculiar desde mi punto de vista no latinoamericano), se impuso por sí misma la elección de la obra de Villegas. Se hizo evidente que *Atlántida* testificaba precisamente de ese fatalismo melodramático que siempre me había

llamado la atención a lo largo de mis estudios y experiencias personales en México. A esta pieza vamos a dedicar la atención en esta memoria.

Para el análisis de *Atlántida*, nos apoyaremos principalmente en las teorías sobre el texto teatral de Anne Ubersfeld. La semióloga tiene un método de análisis pragmático enfocado en las condiciones de la comunicación. Nos referiremos a *Lire le théâtre III*, obra que se dedica específicamente al estudio del diálogo de la obra teatral. Ubersfeld afirma que analizar un diálogo implica ante todo preguntarse sobre las condiciones de producción de ese diálogo. Es decir que la importancia se halla menos en lo que se dice que en cómo se dice o en qué condiciones. Incluso la ideología, el mensaje, se integra menos en el nivel del contenido explícito del diálogo que en las relaciones de fuerzas que se establecen entre los personajes. El enunciado teatral no sólo tiene un sentido sino que tiene un efecto, una acción. Esta misma acción que provoca el enunciado debe ser el elemento central del análisis. Entonces se considera el diálogo como surgimiento verbal de una situación de habla.

Las formas del intercambio en el diálogo de teatro, entre las cuales identificamos los enfrentamientos afectivos y agresivos, nos van a servir en nuestro análisis y especialmente todo lo que se relaciona con el cruce de los conflictos, puesto que en *Atlántida*, las escenas o cuadros donde se presentan discusiones, derrotas y rechazos son numerosos. Por ejemplo, en el enfrentamiento del cuadro 4, se combina y se contrasta la declaración de Virginia con el rechazo definitivo de Fito. Es una oposición entre demanda y negativa, un enfrentamiento afectivo pero conflictivo. «[...] no podría hacerte mi esposa... tú misma date cuenta de cómo eres: cómo te llevas con la brosa, no te das a respetar, te confunden en la calle con las de la zona; cómo le voy a decirle a mi papá que es a ti a quien quiero para tener un hogar [...]» (Villegas, 1985, p.121) Para ilustrar el cruce de conflictos, un buen ejemplo se encuentra en el cuadro 30: Emeterio regresa

a la casa de Virginia a recoger su maleta después de haber huido enloquecido por la maldición de Chela. El conflicto se produce entre la madre que lo cuidó y acogió en su casa y Chela, la amiga envidiosa. Ambas lo quieren para ellas solas: la primera por amor de una madre que ha perdido ya a un hijo, la otra por amor pero también por celos a Virginia, de quien quiere vengarse. El conflicto dramático lleva casi siempre dos caras. En este caso, la cara objetiva es lograr tener a Emeterio, a fuerza de amor maternal o de magia, mientras que la cara más bien afectiva consiste en el amor y el cariño del joven.

Lo pasional, conflicto o pasión que lleva un personaje, es otro punto de interés en nuestro caso. Ubersfeld señala que a menudo se encuentra de forma indirecta en el diálogo y a través de los demás elementos de la representación. En el último cuadro citado más arriba, la madre no le dice directamente a Emeterio que quiere que se quede con ella y que su mayor deseo es seguir cuidándole tanto tiempo como lo necesite (¡cuanto más tiempo mejor!). Al contrario, se comporta de un modo estoico frente a la situación. “Lo no dicho” tiene precisamente como característica de ser dicho, pero de forma implícita, y requiere que nos detengamos con mucha atención sobre el contexto en el que se hacen los intercambios entre personajes.

La importancia del concepto de poética, la organización del mensaje, tampoco puede ser eludida. *Atlántida* es una experimentación con la forma cuyo uso del lenguaje popular, lenguaje a menudo crudo y vulgar es una de las características principales de la obra.

Voz del Buzo:	¡Eso qué chingados me importa! ¡Por qué no puedo abrazarte, me faltan brazos o manos o de qué tengo que cuidarme! ¡No me pareció!
Voz de Virginia:	Por favor, Buzo.
Voz del Buzo:	¡Por mi qué lo sepan todos y que chinguen a su madre! ¡Acaso tú ya no me quieres o cuál es el pedo! ¡Siempre te culeas!

Voz de Virginia: Ya calma tus nervios por favor.
(Villegas, 1985, p.165)

El funcionamiento propiamente poético del discurso puede ser oído por el espectador (aquí el lector) de manera consciente o inconsciente y tocarlo emocionalmente (emoción afectiva, emoción estética). Ahí sin duda se encuentra una clave de la melancolía violenta de *Atlántida*.

La forma de ver al personaje y su funcionamiento en la obra será también una guía interesante. Ubersfeld nos dice que hay que considerar al personaje como una palabra. Al igual que ésta, lleva una función “gramatical” dentro de una escena o de la obra entera (puede ser sujeto u objeto de diferentes situaciones de comunicación) y así mismo puede ser metáfora de una realidad. Entonces, el contexto en el que se encuentra el personaje y las relaciones que desarrolla con los demás y su medio ambiente deben llamar nuestra atención. El personaje no es un alma, una cosa o una sustancia sino un lugar, un lugar donde convergen situaciones, acciones; es objeto de análisis. Ubersfeld señala que es dentro de la acción y no en una psicología tal vez inventada del personaje donde se ubican las verdaderas pistas de análisis. También, ella compara el personaje con el átomo: ambos son indivisibles y a la vez compuestos de unidades más pequeñas e incluso entran en composición con otros elementos.

Desde luego el estudio de *Atlántida* no se limitará al análisis del diálogo y de los personajes sino que abarcará también todos los recursos teatrales utilizados por el autor. Desgraciadamente, esta investigación sobre la obra de Villegas carecerá de la experiencia de la representación. Quizás nos encontraremos limitados a una sola dimensión de lo que nos puede ofrecer la obra teatral pero sin olvidar nunca que fue escrita para ser representada.

Después de explorar dentro de la obra la presencia de la melancolía, estado psicológico que pertenece al paisaje cultural desde siglos, nos detendremos

con mucha atención en la melancolía “a la mexicana”, es decir la melancolía como expresión del “espíritu mexicano”, verdadero elemento de la identidad nacional según parece. Esa melancolía constituiría la resultante de muchos componentes que llegaron a formar lo que se considera como el “carácter del ser mexicano”.¹ Desde luego, de ninguna manera vamos a afirmar aquí que el mexicano ES un melancólico. Tampoco pretendemos definir el delicado y controversado concepto de identidad nacional. Sin embargo, intentaremos destacar las características socioculturales que han sido y siguen siendo las ineludibles sendas por las que se ha explicado la *mexicanidad* hasta nuestros días.

Investigar sobre la melancolía del “alma mexicana” implica rebuscar en la historia, la psicología y la filosofía mexicana. Supone también poner el dedo en un complejo engranaje donde herencia, imaginario y legitimación política se encadenan y se funden. La obra central en la que nos apoyaremos en esa última parte de la investigación es *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* de Roger Bartra. En este ensayo, el autor logra hacer un inventario completísimo sobre la cuestión de la personalidad del mexicano y de los elementos melancólicos que parecen definirla, en partes por lo menos.² El antropólogo mexicano ha elaborado el “canon del axolote”, una interesante metáfora que pone de relieve el desarrollo y las características del “ser” mexicano y su extraño parentesco con esta peculiar

¹ Miraremos más de cerca lo que se entiende por “lo mexicano” en el capítulo 4 sobre los mitos en torno al mexicano. Bartra brinda explicaciones acerca de lo que ha sido considerado con el tiempo como características del mexicano y componentes de la identidad nacional. Lejos de llegar con una definición del “alma”, “carácter”, “espíritu” o “ser” mexicano, intentaremos resumir las diferentes formas de representar al mexicano y comprobar la relación con la melancolía.

² En el prólogo, Bartra enuncia claramente la meta de su ensayo: penetrar en el territorio del nacionalismo mexicano y explorar algunas de sus manifestaciones para avanzar en el estudio de los procesos de legitimación del Estado moderno. Así, la literatura sobre el carácter nacional mexicano no sólo es el objeto de estudio del ensayo sino también un medio de realizar una crítica de la cultura. Dice el autor al respecto: «[...] los ensayos sobre “lo mexicano” se muerden la cola, por así decirlo: son una emanación ideológica y cultural del fenómeno que pretendo estudiar: por ello los he escogido como punto de entrada para el estudio de la cultura política dominante que se desarrolla en México después de la Revolución de 1910.» (Bartra, 2004, p.15-16)

especie de anfibio mexicano. Antes de cada capítulo, el autor inserta un texto corto gracias al que aprendemos un poco más sobre el animalito: el axolote es un tipo de salamandra que sólo se puede encontrar en México, que puede reproducirse en estado larvario y que casi nunca toma forma adulta pese a que puede experimentar una metamorfosis. Al iniciar este juego entre biología y filosofía, el autor trata tanto de los mitos y arquetipos que se han creado en la cultura como de temáticas centrales del “carácter” mexicano. Miraremos de cerca los elementos claves de su obra que nos explican cómo se hizo posible hablar de una melancolía del “ser” mexicano.

Sin embargo, una pequeña contrariedad surge a la hora de exponer nuestras intenciones con respecto a la obra del antropólogo. En su último capítulo, Bartra señala directamente que su canon del axolote no es instrumento para análisis de obras literarias o de cualquier otra representación cultural; al menos, no ha sido elaborado con este objetivo.³ Pero si una identidad nacional se manifiesta ante todo en el ámbito de la cultura, ¿cómo no vamos a aprovechar la ocasión de hacer un paralelo entre el tan claro análisis de Bartra sobre el carácter mexicano y las formas en que se manifiesta en el arte, en la cultura popular o específicamente en una obra teatral en el caso presente? Cada punto incluido en el eje melancolía / metamorfosis que el autor ha elaborado se refleja en la cultura y explica ese imaginario desarrollado ante la pantalla, en los libros o en la música. Pero Bartra advierte que aunque su canon puede encontrarse en diversas expresiones culturales mexicanas, ello no nos autoriza a creer que es la clave explicativa de obras como por ejemplo la novela *Pedro Páramo* o la película *Los olvidados*. De hecho, podemos preguntarnos si este comentario de Bartra no refleja más que su humildad o tal vez su gran respeto hacia ciertas obras artísticas e incluso su temor a reducirlas a sencillos manojos de arquetipos socioculturales.

³ La función del canon del axolote «es la de permitirnos ubicar la presencia en la cultura nacional de procesos legitimadores del sistema político, e identificarlos en los contextos heterogéneos en que se encuentran alojados.» (Bartra, 2004, p.194)

Desde esta perspectiva, desgraciadamente no vamos a tomar en cuenta la advertencia del autor; quizás hagamos todo lo contrario que él sugiere. Al considerar la melancolía como la jaula que abarca a toda una variedad de sentimientos y componentes que forman el “espíritu” mexicano, nos basaremos ante todo en el eje de la identidad nacional que Bartra propone para demostrar que *Atlántida* de Oscar Villegas es una de las obras más representativas del “carácter melancólico mexicano”.

El antropólogo mexicano se refiere en varias ocasiones a obras literarias para ilustrar sus comentarios. Menciona la poesía de Paz y Villaurrutia así como el trabajo de los muralistas. Alude a la novela de José Revuelta *El luto humano* como el ejemplo perfecto del edén perdido. También, usa muchos ejemplos escogidos en obras de Juan Rulfo: el mundo nebuloso melancólico de Comala en *Pedro Páramo*; el tiempo que parece muy largo en *Luvina*; la relación peculiar con la muerte en otros cuentos. El autor afirma que la obra de Rulfo es sin duda la que mejor revela y describe el estado primigenio de la felicidad aplastada. (Bartra, 1987, p.32) Además, hace referencia a Cantinflas, a las telenovelas y las canciones populares, pero nunca menciona al teatro.

No nos sorprende que no exista ninguna obra teatral en este listado. En efecto, ocurre que el arte teatral es a menudo el gran olvidado cuando se nombra obras mayores en el ámbito de la cultura mexicana, sobre todo cuando se trata de exponer “lo mexicano”. Es decir que en muy pocas ocasiones se refiere a obras teatrales. ¿Será por ser poco conocido del gran público, por ser un arte supuestamente más bien de élite? ¿Quizás por su naturaleza de arte efímero que sólo se realiza plenamente a la hora de la representación? La verdad, es que tal vez el teatro sea el arte privilegiado para presentar el “espíritu de una nación” por ser precisamente arte de representación. En el teatro, es donde una multitud de significados y

mensajes nos hablan al mismo tiempo y donde el ser humano siempre se halla en el centro. Es también donde el mirar y el ser mirado se combinan en tiempo real. Al fin y al cabo, ello constituye otra muy buena razón para hacer el ejercicio de demostrar o dar a conocer que una obra de teatro escrita por un autor premiado como Villegas puede tanto como una novela consagrada o una película popular ser la imagen significativa del “carácter” mexicano.

Por ese rumbo, entramos en el sufrir y la pena de una joven mexicana que evoluciona en un mundo machista y violento; tocamos también la representación muy universal del dolor humano. Desde luego ahí no se detiene el alcance de la obra de Villegas que contiene mucho humor irónico y amor a los personajes. Lejos de ser únicamente triste, deprimente y pesado, el tema de la melancolía resulta sumamente pertinente, quizás aún más en un contexto latinoamericano donde, entre otras tantas problemáticas, una desigualdad desmedida entre pobres y privilegiados prevalece en ciudades monstruosamente crecientes. Es muy cierto que uno puede poner los ojos en blanco frente a tanto llanto y tantas situaciones patéticas, círculos viciosos que agotan. ¿Pero cómo puede ser poco importante el sufrir ajeno y la representación que hace de ello una sociedad? ¿Cómo puede carecer de interés una existencia de desdicha?

- Virginia: Yo siento que ya nada tiene importancia, que no vale la pena vivir, que todo va a ser un eterno sufrir.
- Sra Rosa: Y cómo le parece que no va a tener importancia un eterno sufrir ... (Villegas, 1985, p.134)

2. Sobre melancolías

Panorama⁴

Porque abarca una cantidad de humores y sentimientos y porque siempre tuvo una presencia importantísima en los estudios científicos y literarios, la palabra melancolía se impone ante otros términos como desesperación, fatalidad o tristeza. A fenómeno complejo, término complejo.

En este primer capítulo, presentamos un recorrido a través de la evolución del concepto de melancolía: qué significó, a qué fue asociado, cómo fue representado o expresado sobre todo en la literatura. Aunque este panorama sea inevitablemente incompleto, constituye un paso previo y necesario para entender mejor todo el alcance del fenómeno y para luego utilizar estas referencias en el análisis de *Atlántida*.

En un principio, se define la melancolía como un estado anímico de depresión sin causa específica. Se caracteriza por la falta de entusiasmo y predisposición a la actividad en general. Es a menudo sinónimo de abatimiento, amargura, pesadumbre, languidez, nostalgia y tristeza. Se cree que se denominaba melancolía a lo que hoy día llamamos depresión clínica.

Pueden encontrarse descripciones de la melancolía y sus síntomas en muchos registros literarios y médicos de la humanidad, aunque es la cultura griega clásica la primera en abordar explícitamente este trastorno del ánimo.

⁴ La primera parte de nuestro panorama sobre la melancolía se detiene sobre los orígenes griegos del concepto y su definición. Los datos a este respecto fueron encontrados en el capítulo 1 del libro de Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, en la introducción de la *Anthologie de l'humeur noire* de Patrick Dandrey, y en el texto de Jean Starobinski, citado a continuación. También artículos enciclopédicos como *Historia de la depresión* en Wikipedia fueron consultados.

Hipócrates es considerado el primer médico en describir clínicamente la melancolía con la doctrina de los cuatro humores aparecida poco antes de 400 antes de Cristo en su tratado *De la naturaleza del hombre*. En su teoría, las enfermedades eran causadas por un desequilibrio en uno de los cuatro fluidos corporales básicos; de la misma manera, existían cuatro tipos de personalidades, cada una relacionada con un fluido en particular. La melancolía era causada por un exceso de bilis negra y provocaba un comportamiento abatido, apático y un manifiesto sentimiento de tristeza. El temperamento melancólico era también asociado al otoño y a Saturno.⁵ Así, los dos síntomas principales propios de los melancólicos eran el temor y la tristeza aunque se observaba también la misantropía, la locura, la pereza, la gravedad, el pesimismo y la pasividad entre tantos otros estados. Al fin y al cabo, el término melancolía pasó a convertirse en sinónimo de tristeza.

Otro texto fundamental en la noción de melancolía es el *Problema XXX* de Aristóteles: una reflexión sobre los efectos de la bilis negra sobre el espíritu que da una explicación natural y física a las nociones de furor y delirio. La bilis negra es entonces la única causa de los delirios adivinatorios y poéticos y puede hundir el alma en enfermedades tales como la torpeza, las fobias, el abatimiento profundo, el desánimo y el deseo por la muerte. Los melancólicos son seres inestables, irritables que pueden sufrir los más grandes extremos y dolores. No obstante, la melancolía sugiere también el genio: es la señal de la superioridad del espíritu. Esta afirmación de Aristóteles tendrá una considerable influencia en la cultura del occidente como se verá a continuación. Así nace la ambivalencia del término *melancolía*: designa a la vez una enfermedad o un estado anormal y el temperamento de los hombres marcados por la magnitud.

⁵ Precisamente uno de los libros clásicos sobre la cuestión lleva el título (en la traducción francesa) de *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl.

Según Jean Starobinski, notable investigador de la cuestión de la melancolía, Homero es el primero que nos ofrece una imagen mítica de la melancolía: la desdicha del hombre resulta de su desgracia ante los dioses. También propone un ejemplo de una cura farmacéutica de la tristeza, una técnica muy humana. (Starobinski, 2005, p.40)

Más tarde, la medicina de la Edad Media en Europa mantiene, en general, intactos los postulados clásicos de los cuatro humores pero la influencia del cristianismo como aglutinador cultural en la interpretación de las “pasiones del alma” abre la vía de una nueva concepción de la enfermedad. Desde una perspectiva religiosa, la melancolía se categorizó como “demonio”, entendido como tentación o pecado. Como reflejo de aquella época, tomamos como ejemplo el análisis de San Isidro de Sevilla sobre la cuestión. Indicó cuatro defectos derivados de la tristeza: el rencor, la pusilanimidad, la amargura, la desesperación. Así mismo identificó siete particularidades relacionadas con la acedia (desidia, apatía): la ociosidad, la somnolencia, la indiscreción de la mente, el desasosiego del cuerpo, la inestabilidad, la verbosidad y la curiosidad. En este contexto, la melancolía es un trastorno.

La gran crisis melancólica del Renacimiento marcará el fin de las certidumbres medievales y la búsqueda de un nuevo orden de las cosas. La principal novedad de aquella época es la descripción aristotélica del temperamento melancólico y su relación con el genio artístico y la locura creativa. Es Marsilio Ficino, médico florentino del siglo XV, quien analiza la obra de Aristóteles desde esa perspectiva y propone que las personas con una mayor cantidad de bilis negra poseen unas dotes especiales para la creación artística. Esta idea anticipa el ideal de la melancolía creativa que será desarrollada por el movimiento romántico varios siglos después. De ahí en adelante, se va difundiendo la idea de que la melancolía puede, por una parte, ser un don noble que ilumina el pensamiento y llama al genio y,

por otra parte, puede poner en peligro la salud mental y causar grandes sufrimientos morales. En la Francia renacentista, *la tristesse* era considerada una emoción aristocrática que resultaba de una noble sensibilidad. Rabelais, Ronsard y Montaigne, cada uno ilustró a su manera esa problemática. (Pot, 2005, p.46)

Más tarde, es Robert Burton con su *Anatomy of melancholy* editada en 1621, quien brinda el más profundo y completo estudio de este fenómeno. De hecho, el libro recoge todo el conocimiento que hasta el momento se tenía sobre la “dolencia depresiva”, sobre sus síntomas y sobre su cura, desde los autores clásicos hasta los modernos. En este largo ensayo médico y filosófico, la melancolía es una especie de debilidad mental, delirio sin fiebre, acompañada de temor y tristeza. No tiene una única causa, sino que puede tener varias: desde el amor a la religión, pasando por la política, la influencia de las estrellas o el simple aburrimiento. Si varias pueden ser las causas, varios pueden ser los remedios, que van desde la música hasta la compañía. Dado que esta enfermedad es causada ante todo por la imaginación, es el cerebro el órgano más afectado en primer término y en segundo, el corazón. A esa gran recopilación de conocimientos sobre el tema, el autor añade la melancolía religiosa y la amorosa. En fin, se dice que Burton no hizo más que glorificar la enfermedad de la que quería curarse, la que pretendía exorcizar de su vida. Michel Delon dice lo siguiente acerca del investigador:

Burton observe le monde. Il le voit mouvant, déséquilibré, contradictoire et l'homme lui-même, qui devrait s'en rendre le maître par l'esprit et le travail, se révèle instable, incertain. Comment ne pas céder à la mélancolie devant cet être désaccordé dans un monde de fou? (Delon, 2005b, p.54)

Efectivamente, durante el comienzo del siglo XVII, surgió en Inglaterra un curioso culto a la melancolía que fue retomado más tarde por los románticos

alemanes. Se creía que la melancolía era causada por la inseguridad religiosa, consecuencia natural de la Reforma inglesa, y el profundo interés de la época por el pecado, la perdición y la salvación.

No olvidemos que fue en aquel momento cuando aparecieron en Europa obras maestras impregnadas de melancolía, entre las cuales encontramos las grandes tragedias shakespearianas y Hamlet, el príncipe de los melancólicos, así como la epopeya del ilusionado Don Quijote de Cervantes. En su artículo *Le cogito mélancolique de la modernité*, Christine Buci-Gluksmann afirma que a través de las obras de Cervantes y Shakespeare, las de Calderón y todos aquellos “elogios de la nada”, del vacío, de la sombra e incluso la apariencia gloriosa del barroco, todo un dispositivo melancólico se está instalando. Explica que al principio, el protagonista siempre se encuentra frente a una pérdida, un duelo, un objeto inalcanzable que acosa la subjetividad. Basta pensar en don Quijote metido en su locura subjetiva, a Hamlet, el danés melancólico que ve el fantasma de su padre y que se va caminando hacia la muerte. Eso es el dolor del melancólico: sombra, fantasma, deseo y gozo: «[...] on a là l’arrière fond de toute mélancolie baroque, où Être c’est Voir. En l’absence de consistance ontologique, de référent premier, le monde oscille entre l’apparence et l’apparition, entre la jouissance et la mort, entre le rêve et la réalité [...]» (Buci-Gluksmann, 2005, p.51-52) Buci-Gluksmann añade que la melancolía es el precio que han pagado los modernos por la pérdida del trágico griego.

A partir del siglo XVII, la transformación de la sociedad determinó una ruptura con las teorías clásicas sobre la melancolía. Se empieza a atribuir las causas de esta enfermedad a procesos químicos del cerebro y del corazón. Se mantiene la base de miedo y tristeza en los síntomas, pero se introduce por primera vez el concepto de afectación de la conciencia frente a la afectación de la conducta. Se describe la enfermedad como una tristeza

insalvable, un humor sombrío, una misantropía, una inclinación franca por la soledad. Se empieza a preguntar si la melancolía es orgánica o psicológica, si hay que curar la mente o el cuerpo o cuál sería su origen o su causa entre el temperamento, la edad, el clima o aun el sexo. Hay indecisiones también a nivel ideológico. Por un lado, hay la melancolía religiosa que demoniza el placer, obsesionada por la culpa. Por otro lado, la melancolía creativa, la de los poetas, de los filósofos y de los enamorados que viven a menudo un desfase entre lo ideal y lo real. Porque en el siglo XVIII, melancolía significa también sensibilidad, el complemento necesario a la racionalidad vigente durante la Ilustración. Se debe experimentar, sentir más todos los placeres y todos los dolores. La sensibilidad hace al hombre virtuoso porque un alma de élite es capaz de pasiones verdaderas y de amor profundo. (Brissette, 2005, p.70-71)

Luego, la Revolución francesa y la Revolución industrial cambiarán definitiva y completamente el modo de entender a la persona enferma. Y especialmente, la enfermedad mental. A lo largo del siglo XIX, el término depresión va ganando terreno para designar a la enfermedad, mientras que el término melancolía sigue conservando su uso popular y literario.

Como respuesta contra el racionalismo de la Ilustración, se va a iniciar el Romanticismo, movimiento político y cultural que, entre muchas otras cosas, establece la supremacía del sentimiento frente a la razón. Muchos países occidentales tuvieron su propia forma de vivir y expresar el Romanticismo en su sociedad y su arte. Desde luego, no se presenta aquí un inventario completo de todos los períodos y artistas que se incluyen en este movimiento. Sin embargo es innegable que dentro del Romanticismo se halla una fuente inagotable de melancolía. Como características generales de esa corriente, se destacan la exaltación de lo instintivo y sentimental, un gran aprecio del yo y de la subjetividad y un gusto por los ambientes nocturnos, sórdidos y ruinosos. En ello predomina el sentimiento de

tristeza, la melancolía, el amor a la soledad, los escenarios lúgubres, el descontento. El artista quiere alejarse de la realidad evadiendo el tiempo, alejarse también de la tradición y la imitación de la época anterior. Por consiguiente aprecia mucho la originalidad, la creatividad, el exotismo y las obras inacabadas e imperfectas.

Fueron los ingleses y los alemanes los precursores de este movimiento ya en el siglo XVII y XVIII. En su texto *Les écrivains allemands en quête d'absolu*, Lionel Richard nos dice que, en aquel entonces, la literatura alemana ya era rica en personajes melancólicos, lo que reflejaba de cierta forma el estado de ánimo de los autores y de la época. (Richard, 2005, p.58) El héroe alemán típico vivía desánimo, tristeza, abatimiento y crisis repetidas de desesperación en las que caía sin fin, en las que resultaba ser nada. Así nace el “mal del siglo” que se va a extender a toda Europa: se derraman la insatisfacción, la obsesión por la muerte, la búsqueda de absoluto, las inclinaciones del “saturniano” por la noche y las ruinas. Se vive una cierta forma de nostalgia, una inadecuación con lo real que lleva uno a buscar refugio en la locura o la muerte.

Esta influencia va a seguir vigente en el siglo siguiente. En el artículo *Romantisme : douleur d'être et d'aimer*, Jean Roudaut explica que el sentimiento de soledad expresado en la literatura del siglo XIX es asociado, en parte, al desarrollo de la vida urbana. Ahí, la melancolía ya no es una enfermedad sufrida, sino una forma “de ser y de estar en el mundo” para los escritores, una digna respuesta a su exilio social. Cuando se cuestionan sobre la existencia, las respuestas son cada vez más negativas y despreciativas: «[...] la terre est une prison flottante; la vie, un court étonnement; la gloire, «une dérision de notre vanité»; l'amour serait tout, «s'il ne devait finir». [...] l'existence est vécue comme une question sans réponse acceptable.» (Roudaut, 2005, p.63) Según Roudaut, la melancolía resulta de este sentimiento de impotencia y de desacuerdo con el mundo .

Esa inadecuación con el mundo y aun con uno mismo tiene su mero ejemplo en el spleen de Baudelaire, esta melancolía y angustia calificada de mimesis de la muerte y del gozo. (Buci-Gluksmann, 2005, p.5) De hecho, todas las grandes obras románticas hablan de este vaivén entre el horror de la vida y el éxtasis de la vida. El spleen evoca mucho estas aspiraciones contrarias: el corazón lleno en un mundo vacío, nada y todo, Satán y Dios. Y ese dolor de vivir no se origina en la angustia por la muerte sino en la angustia por la vida misma: «Si le spleen est plus douloureux que la mort, c'est qu'il est une épreuve du temps dont seul la jouissance esthétique, l'extase amoureux, les paradis artificiels, l'ivresse peuvent divertir.» (Verlet, 2005b, p.67)

La cara pesimista de esta temporada va a inspirar muchas otras variantes de este humor melancólico a través del siglo XIX. Habrá por ejemplo el *Saturno devorando a sus hijos* de Goya, alegoría del tiempo que pasa, directamente asociada a la destrucción y a la melancolía; Maupassant y Flaubert que van a insertar el vacío y la depresión en los relatos novelescos; el existencialismo, representado por Kierkegaard y Nietzsche, entre otros filósofos, junto con Heidegger en el siglo siguiente, que dentro de su reflexión sobre la libertad y la responsabilidad va también a abrir el paso a temas como el miedo, el vacío, la duda y el absurdo.

Ya entrando en el siglo XX, habrá Fernando Pessoa y su evocación de la nada, una nada que duele. Después, es Jean-Paul Sartre, un existencialista, cuyas obras van a llevarnos a una nueva forma de melancolía. En su novela *La Nausée* de 1938, que él mismo había titulado al principio *Melancolía* en referencia al grabado alegórico de Albrecht Dürer de 1517, *Melancolía I*, Sartre presenta el mundo absurdo y solitario dentro del cual uno está inserto. En un artículo sobre el autor francés, André Séailles señala que si *La Nausée* representa de cierta forma las neurosis de Sartre, también inicia

una forma moderna de melancolía: el hombre ante un mundo demistificado y carente de los valores humanos. De ahí nacería el absurdo, drama con fondo de desilusión y de melancolía, que tendrá con Camus y muchos otros después (Beckett, Ionesco, Arrabal) una larga y fecunda influencia en la escena literaria. La filosofía del absurdo establece que los esfuerzos realizados por el ser humano para encontrar un significado absoluto de la vida fracasarán siempre puesto que tal significado no existe: la vida carece de sentido. Si ello parece a primera vista tremendamente pesimista, de hecho implica que el individuo es libre de moldear su vida por sí mismo y crear significado. Salvar al hombre de la impostura de la vida y desmitificar la existencia fue la voluntad de Sartre después de *La Nausée*. Séailles afirma que es esa fe acompañada de dudas y de sombras la que representa mejor la melancolía de Sartre. (Séailles, 2005, p.80)

Si la melancolía se manifiesta en la literatura del siglo XX por vía del absurdo y de su escepticismo, también se destaca por la presencia cada vez más marcada en nuestras sociedades de la depresión clínica, de sus efectos sobre el individuo y su influencia en numerosos ensayos y novelas. En el período contemporáneo, la medicina oficial moderna considera cualquier trastorno del humor que disminuya el rendimiento en el trabajo o limite la actividad habitual como un trastorno digno de atención médica y susceptible de ser tratado mediante farmacoterapia o psicoterapia. Por consiguiente, el término “melancolía” se hace cada vez menos utilizado: ahora entramos en la era de la depresión. Autores de importancia como Virginia Woolf, Francis Scott Fitzgerald y Philip Roth han combatido, analizado e ilustrado en sus obras como en su vida este doloroso estado de ánimo. William Styron es otro que se detuvo en analizar el sufrimiento, la tentación por el suicidio así como las causas misteriosas del mal y sus raíces.

En nuestra época, la melancolía-depresión es considerada como un fenómeno social. En la literatura contemporánea, la depresión es el mal generado por el mundo moderno y la sociedad industrial. (Verlet, 2005a, p.29) Según la pensadora y psicoanalista Julia Kristeva, la imagen contemporánea de la melancolía reside en la cuestión de las relaciones entre un sujeto y los demás, lo social y él mismo. «[...] si la mélancolie est de nouveau le «mal du siècle», si le nombre de dépressions s'accroît, n'est-ce pas aussi dans un contexte social où les liens symboliques sont coupés?» (Grisoni, 2005, p.26) La soledad, sentirse solo en la multitud y vivir en ciudades que aplastan al individuo es la tela de fondo de la vida moderna. En su reflexión, Kristeva también añade que en los melancólicos tanto como en los depresivos, dos estados que se distinguen ahora, se observan dos particularidades. La primera es el corte de las relaciones (“le désinvestissement des liens”): «su sociedad no me interesa, ya no pertenezco a ese mundo, estoy muerto». La segunda, la desvalorización del lenguaje (“la dévalorisation du langage”): «no hay palabras que puedan expresar mi dolor, me alejo del habla y me encierro en mi pena secreta». No será mera coincidencia encontrar manifestaciones de ambas características en la obra que analizaremos más adelante.

Cabe mencionar que después de semejante resumen de la cuestión sería posible considerar la melancolía como un mal común y universal que, a la manera del simbólico esqueleto con la guadaña de la Muerte, ha hecho estragos en todas las épocas y que no les quedó más a los hombres que intentar explicarlo, expresarlo y quizás curarlo. Pese a ello, recordemos que dentro de lo muy universal se halla lo muy personal y que quizás ello explica en parte el gran interés por el dolor ajeno y la presencia de la melancolía en la cultura. Porque la melancolía o la depresión no son entidades en sí sino que remiten al dolor de un individuo, único y sufrido. «La dépression n'est pas une entité, chaque état dépressif a son expression propre, celle d'un sujet qui souffre.» (Verlet, 2005a, p.30)

La enfermedad de gente de letras

El dolor de los propios creadores es uno de los elementos que resalta de este breve apartado. Es hecho conocido que se habla tanto de la melancolía de los autores como de su presencia en sus obras. La relación entre creación y depresión que se perfiló a través de los siglos es inegable. «Éminents donc sont tous les mélancoliques, non par maladie, mais par nature» (Brissette, 2005, p.47), afirma Aristóteles ya en la antigüedad. «Les mélancoliques seuls sont excellents» (Brissette, 2005, p.68), añade Robert Burton dos mil años después. En el siglo XVIII, aunque la melancolía podía ser considerada como una virtud de la gente sensible, Samuel Tissot, médico famoso de la época, declaraba que si los hombres pensaban demasiado, iban a ser castigados por la parte que había pecado, es decir, la mente. Ya fuera condenada o glorificada, a partir de ello se va a hablar de la enfermedad de los letrados refiriéndose a la melancolía.

Pascal Bissette en su estudio *La malédiction littéraire* se vuelca en el fenómeno de la desdicha en la gente de letras. Explica que sobre todo en el siglo XIX, la melancolía se convierte en el mal característico de los artistas: acompaña sus dolores y sus fantasías dándoles su carácter lúgubre y fatal. La melancolía se hace la musa de la maldición literaria. Y como fue observado anteriormente, el dolor se expresa de diferentes formas según la época: esta maldición corresponde a códigos estéticos social e historicamente variables. (Brissette, 2005, p.18)

La melancolía es entonces un rasgo distintivo que explica e influencia muchos comportamientos de los autores: el delirio, la soledad, el aislamiento, estar al margen, etc. Pero en el alejamiento de los melancólicos reside también la distinción del genio. Es a la vez la miseria y la grandeza

de la gente de letras. Esta ambivalencia sirve de cierta forma a los letrados porque va a justificar sus estados de humor y aun a legitimar el exilio social en el que muchos de ellos se encuentran atrapados.

Las referencias abundantes al suicidio y a menudo el paso al acto de varios escritores forma parte también del retrato de la melancolía de los autores de literatura. Hoy en día, dada la preocupación creciente por la depresión y las psicoterapias, la escritura es vista como un medio de componer su vida, de exorcizar o por lo menos de entender el origen del mal. Es una escritura-terapia que aparece, desde luego, sobre todo en la literatura autobiográfica o, en principio, de poca ficción. Se puede considerar también como literatura “depresiva” a todo lo que toca a la dificultad de ser, abarcando eso a tantas obras diferentes como hay estados depresivos diferentes: «Cette diversité littéraire est sans doute le signe d’une diversité des états dépressifs qui, comme leurs manifestations littéraires, doivent être considérés dans leur singularité.» (Verlet, 2005a, p.33) Es decir, cada quien con su propia melancolía. Y ello lo ilustra y resume muy bien Jean-Paul Sartre en *Les mots*: «Ce vieux bâtiment ruineux, mon imposture, c’est aussi mon caractère : on se défait d’une névrose, on ne guérit pas de soi.» (Séailles, 2005, p.80)

La enfermedad de amor

Un punto característico de la melancolía que debe llamar nuestra atención y que no fue mencionado en este capítulo hasta ahora es la estrecha relación entre la melancolía y el amor, que desde luego desempeña un papel central en la obra de Villegas. Desde un principio, cabe mencionar que la literatura de la enfermedad de amor es inmensa. El dolor de amar y el sufrir de los corazones rotos quizás sea uno de los temas más abordados desde siempre. Los griegos de la escuela ecléctica recogieron por primera vez el

concepto de melancolía amorosa. Robert Burton, por su parte, se volcó en la cuestión y demostró que entre los varios síntomas del sentimiento amoroso, los dos principales eran el miedo y la tristeza, humores constituyentes de la melancolía. El enamorado es entonces, por definición, un melancólico. «[...] les amoureux sont enclins à l'erreur, à l'exagération, tantôt trop crédules, trop confiants ou pleins d'espoir, tantôt jaloux à l'extrême, inaptés à croire ou à recevoir une bonne nouvelle.» (Burton, 2005, p.305) El enamorado tiene un temperamento excesivo que le lleva a los extremos; cuando hay exceso en el amor, hay melancolía, nos dice Burton. También otro rasgo de los enamorados se halla en su gusto por el canto y la poesía. El investigador afirma que no pueden dejar de cantar canciones o recitar poesía donde expresan sus penas o éxtasis amorosos. Pese a que remitimos al siglo XVII con Burton, el paralelo sigue siendo pertinente todavía hasta nuestros días. El mismo Villegas hace buena muestra de ello al integrar canciones populares de amor en momentos de fracasos amorosos en *Atlántida*. Igualmente presente en la obra teatral, los celos son un aspecto de la melancolía amorosa señalada por Burton. Aunque en los celos se hallan la tristeza y el miedo, comunes a todas las formas de melancolía, también trae en sí la angustia, la ansiedad, las dudas y el odio. Es un sentimiento extremo y violento con el que se debe tener mucho cuidado: «[...] l'amour est, de toutes les passions, la plus violente, et parmi tous les breuvages amers que la mélancolie d'amour nous fait avaler, cette chienne de jalousie est la pire, [...]» (Burton, 2005, p.329) Los celos, la tristeza y el miedo componen el “cocktail” melancólico que uno se arriesga a beber cuando se enamora.

Si la melancolía es la enfermedad del amor, Jackie Pigeaud en *De la Mélancolie* añade que resulta de un delirio nacido de una imagen fija y constante. De ahí su parentesco con la erotomanía, un delirio pasional crónico centrado sobre la ilusión delirante de ser amado por una persona que es muy a menudo inaccesible. Amar desenfrenadamente una ilusión y

perderse en amores imposibles es desde luego parte de la melancolía amorosa. Sin embargo, desde una perspectiva psicológica, se considera que la melancolía y la depresión, analizadas de cerca, no son en realidad causadas por la pérdida de un ser o de un objeto, sino que expresan más bien la pérdida de su yo. (Verlet, 2005a, p.30) Más allá de la pasión romántica de un amor loco, volvemos a la idea de una melancolía que es el dolor interior y personal de uno mismo. Al fin y al cabo, otra vez nos dirigimos hacia el gran problema de la melancolía: es una expansión que se acerca tanto a la enfermedad como a la imaginación creativa, es el enlace supremo entre sufrimiento y significado. En ello se halla toda la ambivalencia de la melancolía. (Pigeaud, 2005, p.11-12)

Como se ha observado en este primer capítulo, la melancolía no es específica de una nación o de un período y tiene, al contrario, una larga historia en la cultura del mundo occidental. Pese a todo, se convirtió en una de las características predominantes en la definición de “lo mexicano”. Dice Roger Bartra: «Cuando la cultura mexicana adopta a la melancolía como uno de sus signos distintivos y peculiares, en realidad, está conectándose y diluyéndose en el amplio torbellino de la historia occidental.» (Bartra, 2004, p.48)

¿Se puede pretender que existan literaturas nacionales intrínsecamente melancólicas y aun pueblos meramente melancólicos? Por ejemplo, todos asienten que prevalece mucho la melancolía en la literatura japonesa y rusa. ¿Sería pertinente hacer semejante paralelo en cuanto a la literatura mexicana? Desde luego, no es la meta de este trabajo atreverse a afirmar tal teoría y tampoco pensamos que nunca fue expresado de manera tan afirmativa en el pasado. Sin embargo, lo que sí veremos a lo largo de este estudio es que mucho de lo que evoca este complejo concepto de melancolía y sus varias manifestaciones en la literatura se encuentra encarnado en la obra teatral de Oscar Villegas. El deseo por lo inaccesible,

el dolor de ser y amar, el sentimiento de inadecuación con lo real así como el refugio en la muerte y en los paraísos artificiales son unos cuantos elementos que se destacarán en el análisis de *Atlántida*. Añadamos que la melancolía estuvo también presente en los escritos de importantes pensadores mexicanos que se interesaron en definir la personalidad del mexicano, como veremos más adelante.

3. *Atlántida* de Oscar Villegas

3.1 El autor y su obra

Atlántida de Oscar Villegas relata la historia de Virginia, una joven de una colonia pobre de México, Atlántida, que tiene como único talento el baile. Vive en una estancia muy modesta con su familia y Emeterio, un joven enfermo que han recogido. Una noche de fiesta después de haber ganado un concurso con su querida pareja de baile, Fito, este último la confronta, la repudia y la deja por otra porque nunca se atrevería a casarse con una mujer tan poco respetable. Es otro fracaso amoroso para Virginia y tal vez el colmo. Al ser inaguantable el dolor del rechazo y del insulto, intenta suicidarse en la fonda donde trabaja su amiga Chela. No logra quitarse la vida y desde ese momento se empeña en ser más independiente y mejorar su vida para seguir adelante. Se inicia entonces una metamorfosis por la cual Virginia pasa de joven feíta abandonada a mujer fatal pintada de rubia que hace soñar a los hombres. Aunque logra ser bastante popular como artista exótica en lugares de mala fama, la vida no cambia mucho y Virginia se enfrenta aún más a la cobardía de los hombres, las mentiras, la violencia y la traición. Al buscar un amor sincero, sólo encuentra a hombres que quieren aprovecharse de ella para el sexo. Sus relaciones con los demás siempre la perjudican y la situación se encona cuando sus fieles amigos de siempre, Chester y Chela, la engañan y la dejan por sus propios intereses. Chester, del que Virginia acabó por enamorarse, la deja porque quiere ser libre para irse a Estados Unidos. Chela, que tiene muchos celos de ella desde que tiene fama, echa una maldición sobre la casa de Virginia para que Emeterio se viniera a vivir con ella. Finalmente, un aguacero tremendo destruye totalmente la colonia y le quita a Virginia hasta la casa y la tierra. En la desdicha ni siquiera queda donde arraigarse para seguir adelante. Ahí estamos sin duda ante una representación de la vida miserable que vive la

gente de colonias semejantes, un mundo donde una joven se halla ante la desesperación y la imposibilidad de cambiar su vida: «[...] tú me consuelas diciendo que un clavo saca a otro, tengo hundido al otro y entonces qué pasa: ya son muchas punzadas.» (Villegas, 1985, p.128)

Como ya se ha dicho anteriormente, la melancolía de los propios autores de literatura se hace a veces todavía más famosa que la pena traslucida en sus obras. Se considera a menudo al escritor como un animal triste y solitario que usa la escritura como terapia o expiación de sus propios humores o conflictos interiores. ¿Se puede afirmar lo mismo con respecto a Oscar Villegas? ¿Villegas fue un melancólico? La verdad es que se sabe muy poco sobre la vida personal del autor. Casi ningún dato biográfico a parte de su trayectoria artística pudo ser recogido para este estudio. En un artículo escrito poco tiempo después de su muerte, Alejandro Licona, dramaturgo y amigo, escribe lo siguiente acerca del difunto:

Así era Villegas, en la vida diaria y en su dramaturgia: desconcertante, lúdico y con un perpetuo aire de sobreviviente del Titánic, del Hindenburg, del olímpico 68, del terremoto de 1985 o de las Torres Gemelas, madreado por la vida y por mano propia, pero sin perder nunca el estilo ni la prosapia dada desde lo alto. Un digno personaje de sí mismo. (Licona, 2003, p.170-171)

Y luego añade: «Y Oscar fue un sobreviviente que supo cruzar los pantanos. Hundirse en ellos para volver a emerger, optimista.» (Licona, 2003, p.172) ¿Cuáles fueron esos obstáculos que superó Villegas en su vida? No lo sabemos exactamente, salvo por alusiones a una pobreza “perenne”. Licona evoca su sonrisa cínica, sus collares *hippiosos*, pero también nos da una pista que seguir: las respuestas se hallan en *Atlántida* y en el personaje de Chester, el álter ego de Villegas. ¿En qué medida se puede relacionar la vida del personaje con la de su creador? Primero, por su fascinación desde muy joven por las mujeres perdidas, como lo confesó él mismo en un texto: *Ninón de la vida diaria*. (Villegas, 1978, p.54-61)

Segundo, por su interés marcado por el sexo o al menos por el tema como consta en su producción dramática. Finalmente, por una vida diaria pasada en zonas de miseria:

Por su forma de vida, Oscar parecía tener más influencia de Sergio Magaña que de Carballido. Vivió, como Sergio, en vecindades y azoteas, y tuvo, como Magaña, el mismo deseo por los rufianes de pelo en pecho que pululaban en los bajos fondos de la ciudad en ruinas. El autor de *Atlántida* se hundió hasta el cuello en la tragicomedia de los personajes marginados por el orden y las buenas costumbres. (De Ita, 2003)

Para Licona, el secreto de Villegas se encuentra en su amor por los personajes, que nunca critica o juzga de ninguna manera en sus textos. Sería este amor por todos los seres, no importa su condición, lo que lo hizo trascender y distinguirse del resto de los autores. Por su parte, De Ita nos confirma que Villegas nunca se sintió a gusto entre la gente de teatro: era más bien, como sus personajes, gente de verdad. Un hombre de la calle. Un dramaturgo solitario.

Dentro de esa soledad y vida humilde, se observan tintes de melancolía, algo emparentado con el aislamiento y la desdicha del hombre de letras. La paradoja de un ser solo y pobre, pero a la vez resiliente⁶, intenso y de humor irónico se revela también en su visión del teatro. Para nuestra gran sorpresa (¡y gusto!), las referencias que Villegas utiliza para explicar su concepto de teatro comprueban todavía el lazo sólido entre la melancolía en sus más básicos referentes, la realidad del hombre y el arte teatral:

¿Cuál es tu concepto de teatro?
Algo aristotélico, por supuesto, las ideas de Hamlet serían la prótesis; debe ser un reflejo de la realidad interna, de las partes

⁶ En este trabajo haremos referencia en algunas ocasiones a la *resiliencia* o a personas *resilientes*. La resiliencia remite a la capacidad de uno de pasar por muchos momentos difíciles y de seguir adelante pese a todo.

de la vida, de acciones humanas que expresen afectos, gestos, los conflictos del hombre con la naturaleza, con el cosmos, con el hombre, consigo mismo; y den luz a las tinieblas, dudas, aberraciones, ansiedades, temores, esperanzas y cambios del individuo, habrá de ser un espectáculo divertido y deleitoso al oído. (Prieto, 1978, p.160)

Oscar Villegas fue un hombre peculiar desde luego, más bien resiliente y optimista según parece, pero a la vez muy discreto al igual que su éxito y reconocimiento. Murió como vivió, en el silencio, la marginación y la pobreza sin que casi nadie lo sepa o pueda asistir al entierro en octubre 2003.

En cuanto a su carrera en el mundo teatral, Oscar Villegas fue conocido sobre todo desde finales de los años 60 hasta principios de los años 80. Entre otros premios, ganó el Premio Protea en 1976 por su obra *Santa Catarina* y el Premio Ruiz de Alarcón a la mejor obra mexicana en 1980 por *La paz de la buena gente*. Sin embargo muchos consideran *Atlántida* como su obra más lograda. Además de su oficio de dramaturgo, Villegas dedicó gran parte de su tiempo a la cerámica.

Es difícil poner etiquetas a Oscar Villegas o intentar ubicarle en un solo grupo de autores. Villegas es hombre de su tiempo y es mencionado como un buen representante de los autores que nacieron a principio de los años 40 (nació en 1943) y que empezaron a interesarse por temas más bien urbanos: la violencia, la delincuencia y la degradación de las condiciones de vida en las grandes ciudades. (Corvin, 2001, p.1094) Se le considera también como el autor más representativo de la generación intermedia o “perdida”, la que se vió atrapada entre sus maestros, los de la generación de los 50, y sus alumnos de la “nueva dramaturgia”. Sin embargo, se nombra mucho a Villegas cuando se alude precisamente a este fenómeno de *nueva dramaturgia*, ese “boom” de jóvenes autores en México que surgió a principio de los años 80, y eso, pese a que sólo sus últimas obras son de esa época. Ese boom fue el resultado de muchos talleres que fueron dados

por dramaturgos y escritores mexicanos de experiencia ya conocidos en aquel entonces. De hecho, Oscar Villegas estudió en el taller Mester de Juan José Arreola después de hacer estudios teatrales en la UNAM y en el INBA. ¿Pero qué destaca a esa dramaturgia joven? Pese a la gran cantidad y variedad de obras producidas por este grupo, algunas características sobresalen de su teatro: la recreación del habla diaria sin eufemismo y sin pudores; el uso de la fantasía; un sentido crítico de la realidad; un gusto del juego por el juego mismo. (Argudín, 1986, p.220-221) Quizás sea también por la presencia de estas características en sus obras por lo que se le considera a veces parte de este grupo.

Dentro de esta onda urbana, los temas preferidos por Villegas son el amor, el sexo, la vida de los jóvenes, la miseria moral en las colonias de México, el sueño imposible de una nueva vida. George Woodyard describe así la obra de Oscar Villegas:

[...] el denominador común en la dramaturgia de Villegas es su visión de un mundo contemporáneo en que faltan los valores auténticos. Pinta una sociedad con parámetros estrechos y pervertidos que no respeta los derechos del hombre, o que lo explota en su afán de convertirle en algo que no es, y que a veces hace que se destruya a sí mismo. [...] algo impide que el individuo logre su desarrollo natural y completo. En vez de alcanzar la felicidad, queda convertido en otra cara anónima en un mar de seres sin identidad propia. (Woodyard, 1985, p.7)

Esos elementos de la dramaturgia de Villegas están patentes en *Atlántida*.

3.2 Pedazos de Atlántida: los personajes y sus relaciones

El interés de Villegas por la vida de los marginados radicaría entonces en una inclinación profunda por los barrios más delincuentes de México. Su representación teatral de las tribulaciones urbanas pone en escena un mundo donde el individuo se enfrenta a la dificultad de vivir relaciones verdaderas en un lugar que carece de los valores humanos. Por este camino, el dramaturgo se vuelca en la violencia, la desesperación, las traiciones y el desprecio a la persona. Los personajes creados por Villegas son como unas piezas gastadas de un juego perverso: cuando chocan, se hacen daño. El objetivo de este capítulo es observar precisamente los lazos que mantienen esos individuos heridos por su medio, esos pedazos de Atlántida.

Analizar las relaciones entre los personajes de *Atlántida* es un paso previo que permitirá, primero, entender mejor los temas centrales de la obra y, segundo, exponer los matices cuyas implicaciones demostrarán más tarde la cara melancólica de la obra y paralelos evidentes con los mitos más profundos del carácter mexicano. Puesto que gran parte de lo que acontece en *Atlántida* remite a relaciones amorosas, se dedicará principalmente la atención a las relaciones de Virginia con cada uno de sus tres amantes. Aquí se quiere enfocar principalmente en las acciones y los contextos de la comunicación para sacar a luz el significado verdadero de los intercambios. Por lo tanto, empezamos con una presentación “objetiva” de la sucesión de las acciones entre ambos personajes a lo largo de la historia, cuadro por cuadro. A eso, le añadimos citas reveladoras de cómo se hace la comunicación entre los individuos, lo que resulta un aspecto determinante en el caso presente. Luego, a partir de estas informaciones, se podrá sacar conclusiones en cuanto a los comportamientos y las actitudes de los personajes así como sus efectos sobre la persona.

Primero, observamos la relación de **Virginia con Fito** cuyo desenlace anuncia, ya al empezar la obra, los sucesos por venir.

- **Cuadro 1:** Virginia y Fito ganan el concurso de baile.
- **Cuadro 3:** Chester hace dudar la mente de Virginia en cuanto a Fito. Ella está enamorada de su pareja de baile pero él vino acompañado por otra y parece que están juntos. Virginia, descontenta, quiere aclarar las cosas pero Fito no le contesta en ese momento.
- **Cuadro 4:** De madrugada, Virginia está borracha y va con Chester a buscar a Fito en su casa. Éste no quiere hablar porque ella no está en su juicio. Virginia insiste y Fito acaba por decirle la verdad: Fidelia es su novia. «Yo no me comprometí contigo: lo que pasó pasó porque también quisiste, pero hasta ahí. [...] no te hice creer nada: no íbamos a vivir juntos, contaba como experiencia para los dos nada más.» (Villegas, 1985, p.121) Además añade que aunque ella le da placer, nunca podría tener algo formal con ella por culpa de su mala reputación: no se da a respetar, la confunden con las de la zona. Virginia le promete cambiar y quiere que todo siga igual. Fito le contesta: «[...] te conozco y no has de cambiar.» (Villegas, 1985, p.122)
- **Cuadro 5:** Virginia muy borracha está en una fonda con Chester. Ella sufre mucho por su pena de amor.
- **Cuadro 6:** Virginia está en la calle con la flota y organizan la desvelada. Ella dedica una serenata a Fito y luego se echa a correr con los demás.
- **Cuadro 7 y 8:** Pese a que Virginia está todavía enamorada de Fito, Chester flirtea con ella. Acaban en un cuarto de hotel.
- **Cuadro 9:** Virginia provoca un escándalo en un bar cuando intenta suicidarse. Fito se niega a venir a verla. Su amiga Chela la cuida. Luego le habla de un brujo que puede realizar sus deseos y hacer que Fito la quiera. En un principio, Virginia está interesada por el

hechizo, pero luego renuncia en hacerlo. Quisiera que la amara «de adiveradas».

- **Cuadro 11:** Fito le regresa su regalo y todo lo que ella le dio. También le pide que ella le regrese sus retratos porque no quiere que se quede con nada suyo. No quiere que haya ningun compromiso entre ellos porque se va a casar con Fidelia. Por esa razón, teme que haya chismes.
- **Cuadro 12:** Virginia se emborracha en un bar. Lloro y se jala los cabellos mientras se escucha una canción que habla de sufrimiento en el amor.
- **Cuadro 13:** La señora Rosa lee las cartas a Virginia. Le aconseja olvidarse de ese hombre y romper con el pasado: «Tiene que haber un rompimiento para que salga del estado en que se encuentra y mejore su condición.» (Villegas, 1985, p.133)

La relación de Virginia con Fito tiene como punto central el rechazo. Sin embargo, más allá de una sencilla ruptura con el sentimiento de abandono que suele acompañarla, hallamos aquí un rechazo impregnado de desdén que rebaja a la persona. Tal como se dijo más arriba, Fito expresa a Virginia en varias ocasiones su opinión poca favorecedora de ella: sólo era buena para tener una experiencia, para divertirse, pero él nunca se atreverá a comprometerse con una mujer tan poco respetable. Lleva el insulto hasta rogarle no decir nada a nadie de lo que pasó entre ellos dos. La vergüenza de Fito por haber estado con ella y su miedo de que fuera conocida esa relación son otras muestras de su desconfianza y su desdén. De este modo, Fito no sólo deja a Virginia sino que la repudia. Irónicamente, más tarde, se portará de la misma forma con Fidelia, la señorita decente que escogió para ser su esposa. Resulta que mientras Virginia pensaba ser amada, era más bien despreciada y utilizada. Por la mentira y el engaño, Fito pudo seguir aprovechándose de ella. Eso se revela en su vacilación por darle explicaciones en cuanto a Fidelia en las escenas 3 y 4, comportamiento que

incluso testimonia la poca consideración que le tenía. Desde luego, al engaño se le puede asociar la traición, un concepto que se vuelve determinante en las relaciones en *Atlántida* más adelante.

¿Y qué hace Virginia mientras tanto? Pese a su deseo de conquistar de nuevo a su amor perdido, ella se hunde en la desesperación y la borrachera. Fito le decía que no se daba a respetar y, desgraciadamente, parece incontrolable su empeño en darle razón al ex novio. Sin embargo, aprendemos algo importante en cuanto a Virginia en estas escenas: su búsqueda del amor verdadero a pesar del medio muy rudo dentro del cual vive. Ello caracteriza mucho el papel de Virginia en la obra, siendo su meta principal e incluso la causa de sus ilusiones y fracasos amorosos. Después del rescate de su borrachera suicida, Virginia dice a Chela por qué quiso matarse:

No es por él... que le aproveche su señorita. Es por mí, ya me cansé de andar buscando a quien querer y de enamorarme a lo pendejo como si el amor fuera tan necesario... ya no quiero nada, de sobra sé que nadie me va a echar de menos. (Villegas, 1985, p.128)

Cuanto más se repite el rechazo, la mentira y el desprecio a la persona, más se vuelven ilusorias las posibilidades de encontrar el amor en *Atlántida*.

Para seguir adelante, ahora miremos la relación de **Virginia con Buzo**. Este último personaje aparece después de que Virginia hizo su gran transformación (consejo de la Sra Rosa en el cuadro 13) e incorporó espectáculos de variedades en los cabarets.

- **Cuadro 15:** Durante una función en la que baila Virginia, Buzo viene a verla en los camerinos. Ya se conocen pero Buzo nunca la había visto así. Él quiere que aprovechen el encuentro. Dice explícitamente que quiere sexo con ella:

Buzo: Tenemos que estar solos, tienes que verme encuerado a mí: mira, hasta dónde tengo pelo, ora sí me das champú.

Virginia: Te hago garras.

Buzo: Yo aguanto hasta que tú digas, ¿no estás viendo el cuerpo que tengo?

Virginia: Sí chiquito, cómo le haces.

Buzo: Chiro, me vas a dar chóu a mí solito si no para irme a bailar por otro lado.
[...]

Buzo: Pero si hoy te vi al derecho y al revés, quiero coger contigo a todo dar, hay tiempo para todo.

Virginia: Qué cabrón eres, nomás esto me faltaba.

Buzo: Y qué esperas que no te encueras.
(Villegas, 1985, p. 137-138)

Sin rechazarlo (le pide que desabroche su vestido, o lo que tiene puesto), ella propone que se vean después de la función.

- **Cuadro 16:** Están en una fiesta que se está acabando. Buzo intenta convencer a Virginia que puede cambiar y que la quiere. Según Virginia, es un mentiroso que siempre hace lo mismo: dice que la necesita y después desaparece durante meses enteros. Ella le dice: « [...] cuando estás borracho te entra el amor y es cuando menos te puedo hacer caso, porque no sé qué piensas realmente.» (Villegas, 1985, p.139) Ella lo rechaza porque no está en su juicio. Dice que se acostaría con él aunque no tuviera ganas, pero prefiere hacer bien las cosas.
- **Cuadro 17:** Virginia confiesa a Chela que está enamorada de Chester.⁷
- **Cuadro 23:** Buzo llega borracho en casa de Virginia mientras Chester ya estaba de visita. Los dos hombres no se quieren mucho y se fulminan con la mirada. Buzo estalla cuando sale afuera con Virginia.

⁷ Notamos que pueden ocurrir saltos importantes en el tiempo entre algunas escenas en los casos de Buzo y Chester. El tiempo que ha transcurrido en esos momentos es indeterminado.

Está celoso y agresivo, quiere estar con ella. Antes de irse, la amenaza: «Ahí te voy a esperar, si no llegas temprano vengo mañana y te rompo la madre, te lo advierto.» (Villegas, 1985, p.166)

Elemento central de la relación entre Virginia y Buzo, el sexo tiene un papel de primer plano en los intercambios en *Atlántida*. En el caso de Fito, ya se aludió que las relaciones sexuales eran la razón principal para ver a Virginia (a escondidas). Pero ahí, Buzo no deja ningún lugar a dudas en cuanto a sus intenciones: sus demandas son directas y su forma de hablar, grosera. De hecho, resalta mucho de su lenguaje su temperamento bruto e impaciente. Este personaje encarna perfectamente al *macho vulgar* de la urbe mexicana, sujeto en el que nos detendremos con más atención en el último capítulo de este estudio. Es un emotivo bruto que puede rápidamente pasar de las proposiciones sexuales a los ruegos de enamorado; de quejas de hombre abandonado a amenazas agresivas de borracho. Si esta *exuberancia* en el lenguaje podría bien despertar la risa o darle ademanes de caricatura, no es el caso cuando la violencia que lleva el personaje es dura y palpable. Por la forma en la que se expresa, captamos una tensión aguda en sus intercambios con Virginia (tensión sexual o violenta). Ésta última no parece ofenderse por eso, por la costumbre quizás. Todavía en este caso, se hace referencia a las mentiras de los hombres, pero la desconfianza, esta vez, la tiene Virginia. En esta relación, la protagonista no parece tan ingenua como en la precedente. Sin embargo, sigue buscando respeto y sentimientos en hombres vulgares, deshonestos y violentamente impulsivos, es decir conformes al medio en que evolucionan.

De ahí, pasamos a la relación de **Virginia con Chester**, muy significativa tanto para Virginia como para resaltar aún más las bases de los intercambios entre hombres y mujeres en *Atlántida*. Chester es el segundo personaje más importante de la obra con una presencia en 13 de las 33 escenas. Es considerado a la vez como amigo, amante o novio de Virginia según el momento de la historia y el punto de vista de cada uno.

- **Cuadro 3:** Es cuando Chester aparece por primera vez. En la fiesta después del concurso de baile, le da a entender a Virginia que Fito estuviera con otra.
- **Cuadro 4:** Chester acompaña a Virginia donde vive Fito. Ella está borracha y quiere aclarar el asunto con Fito.
- **Cuadro 5:** En una fonda, Chester está con Virginia que ahoga su pena de amor en la borrachera y la desesperación. Chester intenta manosearla.
- **Cuadro 6:** Chester hace parte del grupo que va a dar serenatas en casa de Fito.
- **Cuadro 7:** La madrugada siguiente. Mientras ella está todavía muy afectada por su ruptura con Fito, Chester le propone sexo sin compromiso y prometiéndole seguir siendo amigos. En un principio, ella se niega, pese a que se alude a los sentimientos que ella tuvo por él antes. Al fin y al cabo, van a un hotel.⁸
- **Cuadro 8:** Pasaron la noche juntos, situación de la que Virginia se arrepiente mucho después:

Chester: Bueno ¡arriba!, espérame, no, ya pérame aunque me des una mordidita, qué tienes...

[...]

Virginia: No. Ya no me vuelvas a hablar.
Se sale.

Chester: Oye, ¡siquiera adiós pinche pendejo!
(Villegas, 1985, p.126-127)

- **Cuadro 9:** Pese al episodio anterior, fue Chester quien intentó llevar a Fito en la fonda después de la tentativa de suicidio de Virginia. Chela la cuida y habla con ella.

⁸ Más avanzada la historia, Chester le dirá a Fito que una señorita decente nunca acepta ir en un hotel con un hombre (cuadro 18).

- **Cuadro 17:** Virginia se ha transformado: ahora es bailarina exótica, tiene éxito y una nueva vida. Ella confiesa a Chela que está enamorada de Chester: van a dar la vuelta juntos, le pidió un retrato de ella y hasta le regaló un libro (para que aprenda a leer) con petalos de rosa. Virginia se entusiasma mucho por la ilusión de amor romántico que le provocan sus atenciones.
- **Cuadro 19:** Virginia es feliz y busca a Chester para regalarle una chamarra. Se encuentra con unos jóvenes en la calle que dicen que lo vieron con otra. Virginia, celosa, se pone enojada y regala la chamarra a un muchacho del grupo.
- **Cuadro 20:** Luego, cuando Chester regresa y se entera del asunto, se pone violento y se pelean duramente; eso se termina cuando Chester la pega en la cara y la saca a empujones de la taquería.
- **Cuadro 22:** Se supone que hubo una reconciliación porque Chester llega con una serenata a casa de Virginia.
- **Cuadro 23:** Chester le hace una visita a Virginia: «Vengo echando chispas, es para que me recibas con los brazos abiertos si no con las piernas.» (Villegas, 1985, p.162) En ese momento, Virginia se queja que siempre la deja plantada cuando quiere estar con él. Luego nos enteramos sobre los sentimientos y las motivaciones de cada uno en esta relación:

Chester: Un palo a cualquier hora es bueno, llégale hoy que estoy dispuesto si no hasta cuándo nos vemos.

Virginia: Yo no quiero verte nadamás para eso; proposiciones de esas me sobran.

Chester: Ah sí, ¿te los encuentras como yo a la vuelta de la esquina?

Virginia: Mucho más cabrones, pendejo, qué te estás creyendo.

Chester: Por decirme pendejo, de castigo no te cojo.

Virginia: En serio, Chester, quiero que veas en mí otra cualidad.

- Chester: En la cama enséñame lo que quieras; es donde podemos gozar por completo todo lo que tenemos: la vida por delante, qué más se puede pedir.
- Virginia: Pues no me conformo con eso; me gustaría recibir más amor de ti. (Villegas, 1985, p.162)

En este mismo cuadro va a llegar Buzo, borracho y agresivo, con la idea de estar con Virginia él también. Es evidente que los dos hombres no se quieren y el encuentro es bastante tenso. Fuera de la casa, Buzo arma un escándalo a Virginia. Mientras tanto, Chester escucha todo lo que grita el otro pero no interviene. Cuando Buzo se va, Chester dice más sobre sus intenciones para el futuro. Piensa en irse a los Estados Unidos: quiere ver mundo, cambiar de tierra y de aire. Virginia intenta convencerle de irse con ella. Pese a sus sentimientos por ella, Chester quiere «descansar de ella», estar libre y hacerlo solo: «[...] así más vale que nadie se me ponga enfrente porque no voy a andar con mamadas, estoy hecho al desmadre Niño, no quiero joderte, y nadie va a domarme.» (Villegas, 1985, p.168) Chester se arrepienta de haberle dicho su proyecto pero promete verla de nuevo el día siguiente para enterarla de su decisión. Salen abrazados.

- **Cuadro 26:** Se van a ver por última vez en el cabaret donde trabaja Virginia. Estalla una bronca general. Chester se pelea para proteger a Virginia. Mientras huyen del lugar, Virginia pierde de vista a Chester.
- **Cuadro 28, 29 y 31:** Chester está herido por una cuchillada. Va a refugiarse en casa de Chela, donde puede esconder de los que lo persiguen e incluso de Virginia. Ruega a Chela no decir a Virginia donde se encuentra. Cuando ella lo anda buscando, no consigue verlo... y no volverá a verlo jamás.

Entre Virginia y Chester se observan los mismos comportamientos ya mencionados en las dos relaciones anteriores. El sexo sin compromiso, por ejemplo, es todavía lo que marca la relación siendo parte del inicio así como de la conclusión de ese encuentro. Desde luego, Chester se presenta al principio como un amigo que realmente se preocupa por Virginia y no se puede negar que parece prestarle cariño en ciertas ocasiones durante la obra. Sin embargo, se nota que tan pronto como la pareja Fito-Virginia termina en las primeras escenas, Chester intenta acostarse con Virginia: la manosea y le hace propuestas indecorosas en la que sugiere el sexo, siendo amigos nada más. Al final de la obra también, pese a que acabará por reconocer el amor sincero que le ofrece Virginia, dice sin rodeos querer sexo, puesto que a su juicio es cuando se puede gozar por completo teniendo toda la vida por delante. El sexo es un juego y Virginia, el juguete. Su forma de abordarla y de hablar del acto sexual es igualmente bastante directa y vulgar, lo que demuestra que no es finalmente tan diferente de los demás. Hasta Virginia lo expresa de forma muy clara: quisiera recibir más amor de él, no sólo servir de amante cuando tiene necesidades de esas.

Otra vez, la desproporción entre lo que desea Virginia y lo que recibe en la realidad es importante. Salta a la vista el contraste de la escena 17, en la que Virginia pinta a Chester como un enamorado cariñoso, con la escena 20 cuando, poco tiempo después, el hombre la pega en la cara, enloquecido por los celos y la violencia. Recordemos que fue Virginia quien relató las supuestas demostraciones afectuosas de Chester en el cuadro 17; tal vez no fueron más que interpretaciones de una mujer que suele equivocarse en el amor. La verdad es que este amante no es un mentiroso; al contrario, va a ser muy explícito y terco en cuanto a sus deseos e intenciones. El engaño de parte suya se hace a través de la traición final, cuando se esconde de Virginia a propósito para deshacerse de ella y seguir adelante con sus proyectos. Chester es un ser libre que no se compromete nunca, hasta no

le gusta tomar las cosas demasiado en serio, como lo demuestran sus comentarios en cuanto a las relaciones y la sexualidad a lo largo de la obra.⁹

En resumen, los intercambios de Virginia con los hombres suelen evolucionar en torno a tres temas recurrentes que se entrelazan de varias maneras: el sexo, la violencia y el rechazo. Es como si hubiera un círculo vicioso dentro del cual el afán de utilizar o engañar a la persona para tener sexo se pusiera por encima de la violencia del ambiente, bien sea verbal o física, para luego acabar por la traición y el repudio. Los ineludibles desprecios y faltas de respeto que dañan y destruyen al individuo surgen de la forma de hacer las demandas sexuales, las agresiones violentas o los fuertes abandonos vividos en *Atlántida*.

A este respecto, la vulgaridad es un vehículo importantísimo en la obra para captar, primero, este desprecio constante a la persona que prevalece en semejante lugar y, segundo, el ambiente violento y explosivo de la colonia. Para ilustrarlo, los comentarios de los clientes del cabaret son unos de los más groseros y chocantes:

- : ¡Ay culito cuando eras mío sonabas como matraca!
[...]
- : ¡Se sufre pero se goza!
- : ¡Si como lo mueves lo bates qué rico chocolate!
- : ¡Qué curvas y yo sin frenos!
(*Se pasa a la pista el luchador melenudo tratando de bailar, Virginia sigue por otro lado.*)
- : ¡Quítale la ropa!
- : ¡Acábetela!
- : ¡Gózala y pásala!
- : ¡Tú le das y yo me meto! (Villegas, 1985, p.173-174)

Este trozo de diálogo muestra la fuerza de la combinación sexo-vulgaridad-violencia-falta de respeto en los intercambios humanos en *Atlántida*. Este

⁹ Esta actitud de Chester tendrá ecos a la hora de hablar del “relajo” del mexicano en el último capítulo de este estudio.

momento bastante brutal, que además alude a una posible violación en público, fue anunciado de cierta forma por Virginia cuando hablaba a Chela de la falta de respeto de la gente en su lugar de trabajo en una escena anterior:

Lo que me desanima es que a veces el público es muy vulgar, creen que también voy de talonera, hasta condones me aventaron la otra vez; si yo les voy a bailar decentemente deberían respetarme no crees, ni tanto que me pagaran. (Villegas, 1985, p.142)

Sin embargo, recordemos que Virginia andaba muy segura cuando por primera vez apareció en el escenario del cabaret en la escena 14: cuando un espectador grita «¡Mucha ropa!», ella contesta «¡Ven y quitámela!». (Villegas, 1985, p.136) Desde luego, Virginia respetaba las reglas del oficio y asumía su papel de mujer fatal. Pero eso no es representativo de lo que busca realmente. Por ahí, de repente se entiende mejor el comentario de Woodyard: Villegas pinta sociedades que explotan al hombre en su afán de convertirle en algo que no es. Las relaciones experimentadas en este lugar bajo influyen en la persona y la transforman.¹⁰ De mujer rechazada e ignorada, Virginia se convierte en una devoradora de hombres que acabará por ser la causa de todos los males:

[...] Por frívola y vulgar una exótica provoca tremenda bronca en un cabaretucho. La bailarina Virginia Salazar o María Antonieta Ruvalcaba fue señalada como la causante indirecta del zafarrancho ocurrido la madrugada del viernes pasado en el antro de vicio El Pirata. (Villegas, 1985, p.177)

Se reflejan en la protagonista las influencias del medio pero igualmente la tendencia a sabotear las relaciones. Además de un talento confirmado para meterse en problemas, tiene reacciones a veces muy impulsivas con sus parejas. Por ejemplo, quiere reconquistar a Fito, pero le habla cuando está

¹⁰ La importancia del lugar y del concepto de metamorfosis es analizada con más atención en el punto siguiente bajo el título *Desaforados lugares defechos*.

borracha; quiere expresar su cariño a Chester haciéndole un regalo, pero tan pronto como surge una duda, se lo ofrece a otro. Por lo tanto, sería erróneo considerar a Virginia únicamente como una pobre víctima de la cobardía de los hombres y de la perversión del lugar. Al fin y al cabo, ella misma se vuelve producto de ese medio.

Y finalmente, ¿cuáles sentimientos pueden más que cualquier otro sacar de quicio a esos personajes emotivos? Desde luego, son los celos. Con Virginia, Chester y Buzo vimos ejemplos patentes de celos en *Atlántida* que provocan una violencia casi instantánea, sobre todo de parte de los hombres. Sin embargo, la relación quizás más relevante a este respecto es la amistad (que no es más que otra forma de amor) entre Virginia y Chela. En un principio, esta última fue la confidente de Virginia y la persona que la cuidó en su momento más grave de desesperación. Pero en el momento en que Virginia empieza a tener éxito y se ve alegre en el amor es cuando Chela cambia su actitud frente a su amiga. También, se añade el hecho de que Emeterio, objeto de los deseos secretos de Chela, sea alojado en casa de Virginia y que ellos dos se lleven muy bien. Por lo tanto, Chela se enoja y da la espalda a los sentimientos amistosos que tenía por la protagonista. Sus celos culminan en una venganza aplastante. Primero, hechiza a Emeterio con una espantosa nube de mariposas negras con el fin de enloquecer y atraer al joven en su casa para tenerle para ella sola. Además, le echa la culpa a la familia de Virginia: «[...] entre Virginia y la mamá quién sabe qué le dieron o le hicieron, se salió de su casa echando pestes y se presentó aquí como llovido, con delirios y todo, el pobre.» (Villegas, 1985, p.178) Luego, esconde con mucho gusto y malicia a Chester cuando ése le pide refugio:

Chester:	Oye, por favor, no quiero que ni el Niño sepa dónde estoy.
Chela:	Ay tú, eso ni pedirlo. Por cierto acabo de verla, a todo el que se encuentra le pregunta por ti.
Chester:	Y cómo está...

Chela: Pa llorar, no sé qué le viste.
Chester: ¡Aguas! (Villegas, 1985, p.177)

De cierta forma, Chela logra robar a Virginia a los dos hombres que todavía le daban cariño, quizás lo único que le quedaba a la cabaretera. Dolorosa traición para la protagonista que padece derrota tras derrota hasta el final en sus relaciones.

Como lo dejaba entender Robert Burton hace casi cuatrocientos años, el amor es un sentimiento violento y los celos son veneno. De ahí, se debe reconocer, al concluir esta parte, que muchas de las temáticas observadas en los intercambios en *Atlántida* recuerdan la melancolía. Hay celos que provocan la violencia; dolores que son ahogados en la embriaguez y la intoxicación; la inadecuación con lo real en vez de la lucidez cuando se trata de amor; la huida en los placeres (el sexo en el caso de Chester); el pesimismo hacia el futuro; la desesperación que lleva al suicidio. Todas esas prácticas y actitudes las comparten los personajes de Villegas con melancólicos de todas las épocas. Y encima de todo, queda siempre ese dolor de amar que marca profundamente las relaciones, en la vida como en el teatro.

3.3 La experimentación con la forma

Según Woodyard, lo que destaca más al teatro de Oscar Villegas es su experimentación con la forma. En esta parte del análisis de la obra, vamos a detenernos en elementos claves de la forma de la obra teatral cuyo empleo por el autor le permitió mostrar la desesperación y la melancolía de su *Atlántida* recreada.

Atlántida fue editada en 1976 y sus primeros estrenos fueron en Veracruz y en México. La obra, que costó varios años de trabajo al autor, era al principio una pieza muy densa y extensa de unas 300 páginas. Por razones de representación, Villegas se sintió obligado a recortarla, lo que lamenta mucho Emilio Carballido en una introducción que hizo de la obra. Según Carballido, pocas obras han retratado un sector mexicano con tanto amor, tanta fidelidad y tanta gracia. La versión que se conoce ahora se compone de treinta y tres escenas o cuadros muy cortos que provocan cambios de lugares y de situaciones abruptos. Transcurre la acción en la época de los programas en la radio y de los espectáculos exóticos en los cabarets con mujeres vestidas de plumas y de lentejuelas, lo que ubicamos por los años 40 y 50. Los eventos se siguen de forma cronológica durante varios años, aunque a veces no sabemos exactamente cuánto tiempo ha transcurrido entre dos escenas. En este ritmo frenético, el autor nos lleva a lugares representativos de la urbe mexicana de este período. A ese lugar creado por Villegas dedicaremos aquí la atención. También trataremos de la importancia del habla popular y de las canciones dentro de su obra teatral, de las grandes similitudes con el cine mexicano e incluso de su título metafórico, con el cual empezaremos.

El título y su irónica imagen de la vida ruin¹¹

Fue *Atlántida* el título escogido por Villegas para iniciar su epopeya urbana. ¿Por qué hacer referencia a la Atlántida de la antigüedad? ¿Qué imagen o efecto quiere provocar el autor con semejante alusión? Atlántida remite a esa isla mítica, poderosa y muy civilizada que fue tragada por el mar en un día y una noche. Es un mito creado por Platón con el propósito filosófico de denunciar el imperialismo y las utopías del hombre. Aunque al final de la obra la Atlántida mexicana queda destruida igualmente por un desastre natural (¿será un castigo divino en ambos casos?), compararla con la Atlántida mítica e idealizada de Platón resulta bastante irónico. La vida en la colonia está al otro extremo de la vida de los ciudadanos de la riquísima isla como lo comenta Woodyard:

El título, *Atlántida*, nos hace pensar en la ciudad utópica de la vida. Pero se nota enseguida el contraste entre lo ideal de la Atlántida antigua y la vida ruin de esta colonia contemporánea, lo cual sirve de punto de partida irónico para desenmascarar los mitos de la sociedad actual. (Woodyard, 1985, p.7)

¿Cuáles son entonces las utopías, los mitos de nuestra Atlántida moderna? Ahí, se rompe el velo de las hipocresías: la amistad para siempre, el amor desinteresado, la virginidad de las mujeres “correctas” y el respeto al otro, entre otras cosas. Virginia sueña con un amor verdadero y una vida mejor, pero su medio ambiente carece tanto de valores humanos que las esperanzas parecen ridículas y hasta los pocos momentos de buen augurio se hacen falsos y engañosos. Sus amantes, los clientes de los bares, todos acaban por considerarla como una arrastrada y ella sufre mucho este prejuicio dictado por su condición. Es como si la desdicha entrara y

¹¹ Las referencias sobre el mito de la Atlántida fueron recogidas y comprobadas en varios textos enciclopédicos y en un sitio web creado por Denys Eissart, *L'épopée atlante* (<http://atlantides.free.fr>).

predeterminara el futuro. Lo señalamos otra vez, en Atlántida no se puede cambiar de vida. Es un medio que ofrece pocas posibilidades. Si los personajes de la obra teatral parecen ilusionarse mucho, de hecho, la realidad les alcanza muy rápido.

No olvidemos tampoco que la utopía significa desear y amar lo inaccesible. Ello, es a la vez una característica importante de ciertos melancólicos y también una costumbre de la protagonista. Amar desenfrenadamente a un hombre que ya se comprometió con otra, considerar huir a Estados Unidos con un amigo que la desprecia, querer ser considerada artista respetada en lugares de mala fama son unos cuantos ejemplos de ello. Todo aquello es parte del desajuste que vive Virginia entre su ideal, su sueño y la realidad a que se enfrenta diario en su medio ambiente violento. El sentimiento de inadecuación con lo real es también, como lo vimos anteriormente, parte del mundo del melancólico.

La imagen de la Atlántida es entonces una imagen de contraste, siendo la de Villegas una distorsión irónica de lo que representaba la isla inventada por Platón. Por un lado se refiere a un país mítico próspero, autosuficiente y lleno de recursos. Su capital, Poseidópolis, era una ciudad bella, rica y extremadamente organizada. Por otro lado, existe la colonia descrita en la obra de teatro: barrios de gente humilde que ofrecen tan poco que cada uno debe salir adelante como puede. Tenemos ahí el orden y la civilización frente al caos. La diferencia se nota aun en la presencia de Dios y su supuesto aprecio o juicio sobre ambos lugares. Mientras los habitantes de aquella isla sagrada gozan los frutos que les proveen los buenos sentimientos de sus antepasados y de los dioses, a la gente de nuestra Atlántida parece faltarles ayuda divina: «Si te vas a esperar a que Dios te ayude estás jodida, a nadie le hace caso y menos en esta colonia.» (Villegas, 1985, p.129) Hay entonces un lugar protegido y bendito por los dioses en oposición con otro olvidado por el Señor. Pese a todo, ambos

conocieron al final un cataclismo destructor: un terremoto seguido de una inundación en el relato de la antigüedad y un tremendo diluvio en nuestra obra teatral. Es un hecho sabido que en todas las civilizaciones se encuentra un relato donde el mundo es destruido por el agua. Ya sea que los mitos de diluvio remitan a la culpa de los hombres o a la voluntad de potencias divinas, los supervivientes siempre deben seguir adelante después del desastre. La humanidad debe reconstruirse a sí misma.

Desaforados lugares defeños

Ante todo, *Atlántida* es una obra que pone en escena la ciudad de México. De hecho, se halla en una larga lista de obras teatrales que tienen como tema principal el D.F., la vida de su población marginada o los problemas encontrados en esta ciudad-monstruo caótica que crece con una velocidad espantosa. Entre las más destacadas, cabe mencionar *El cuadrante de la soledad* (1950) de José Revueltas, *Los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña, *Cada quien su vida* (1955) de Luis G. Basurto, *D.F., 26 obras en un acto* (1979) de Emilio Carballido, *De la calle* (1984) de Jesús González Dávila, *Agua Clara* (1987) de Tomás Urtusástegui. Entre 1950-1990, la población de la ciudad de México pasa de 3 a 13 millones de habitantes. Son problemas como los del agua, de la vivienda, de la contaminación y de los transportes los que crearon con el tiempo una tensión aguda en la ciudad hasta convertirse en la obsesión de todos los defeños y un tema central de muchas obras de ficción. (Cucuel, 1993)

Hecho interesante en el marco de este trabajo es que la ciudad siempre se halla de cierta forma en el teatro. En varias obras de teoría del discurso teatral se menciona la existencia de una estrecha relación entre la ciudad y el espacio teatral: «El espacio teatral está definido por una cierta relación del teatro con la ciudad y con las representaciones que los hombres se

hacen de ella. Acerca de esa relación, el historiador debe interrogarse cada vez.» (Ubersfeld, 2002, p.48) Representar la ciudad se hizo de manera distinta según las épocas. Por ejemplo, recuerda Ubersfeld que en el teatro griego, se habla de un espacio totalizante del teatro como figura de la ciudad; en la Edad media, es el espacio múltiple de los misterios con sus lugares discontinuos, imagen del universo; en el Renacimiento, empezaron a presentar un espacio con perspectiva con una figura humana central; en la dramaturgia Isabelina, aparece un espacio triple que indica la relación entre el universo feudal, la nueva diplomacia y la interioridad; en el siglo XIX, un espacio mimético que conduce el espectador a imaginar la escena como un trozo del mundo se impone mientras la burguesía construye el lugar concreto de su apropiación de las cosas; en el siglo XX, el espacio teatral se desconstruye bruscamente y da lugar a soluciones múltiples, siendo buenos ejemplos de esta tendencia los conceptos de Meyerhold y de Artaud. (Ubersfeld, 2002, p.48-49; Corvin, 2001, p.590)

Si adentro de esta relación ciudad-teatro entendemos por una parte el aspecto físico-material de la ciudad representada en una escena, la ciudad es también sinónimo de cultura. Es decir que la forma, la estética elegida por los artistas para crear un espacio teatral ya dice mucho de la ciudad en la cual se ubican.

En México, después de la matanza de Tlatelolco en 1968, el teatro sigue siendo un reflejo de la sociedad a pesar de la censura. Se desarrolla un teatro llamado urbano cuyo tema central es la ciudad y el sentimiento de soledad que genera en sus habitantes. (Cucuel, 1993) Frente a las condiciones de vida en México, los dramaturgos de los años 70 y 80, entre los cuales se halla Villegas, van a utilizar estructuras fragmentadas poniendo en escena un mundo cada vez más pegado a la realidad, en que dominan los valores machistas, la violencia y la agresividad, la imagen de una sociedad multiforme que es tratada a menudo con humor negro o ironía.

A este respecto, *Atlántida* es el ejemplo perfecto de una obra teatral que representa esta necesidad de fragmentación (el mundo es caótico, múltiple) y también de despersonalización (somos nadie, pero somos todo el mundo). En la obra de Villegas, la acción se extiende durante varios años y, como fue indicado anteriormente, está fragmentada en numerosos cuadros cortos que nos llevan de una situación o de un lugar a otro de manera abrupta, digamos violenta, de repente.

En lo que se refiere a la despersonalización, en los primeros cuadros, los personajes de *Atlántida* no llevan nombres propios sino que son denominados por su función social o familiar (animador, él, ella, papá, mamá), es decir, por una mirada ajena, como lo comenta Madeleine Cucuel. Luego reciben un nombre que hace de ellos entes de pleno derecho con deseos y convicciones personales. Quizás sea una estrategia del dramaturgo para que el espectador se identifique con el personaje y para que, viéndose desde el exterior, entienda mejor los arquetipos, serios o ridículos, de la sociedad mexicana que les fija el autor desde su bosquejo del mundo urbano. La despersonalización puede ser incluso un signo o un síntoma de una ciudad donde la vida de uno no vale mucho, donde los habitantes de México son nadie, nada más que unas cuantas caras anónimas sin identidad en una urbe que les aplasta. Desde luego, se representa al mundo como se siente. La despersonalización es un recurso que Villegas utilizó todavía con mayor importancia en otras obras como *La paz de la buena gente*, *La pira* y *Mucho gusto en conocerlo*. A menudo, los personajes son identificados por números, por su género (ello/ella, uno/una, un joven/una joven) e incluso sólo por rayitas. Añadimos aquí que la fragmentación y la despersonalización son dos conceptos que, aun tomando en cuenta las varias acepciones de su significado, podemos emparentar fácil y directamente a la melancolía.

Al ser una mera transposición de las condiciones concretas de la vida de los hombres, el espacio teatral es una propuesta a través de la cual un espectador puede hacer una nueva lectura de su propio espacio sociocultural. (Ubersfeld, 1996a, p.117) Este espacio abarca muchos aspectos de la representación teatral incluso la relación que se establece entre los actores y los espectadores. Otros elementos de la obra teatral que serán analizados más adelante completarán todavía nuestra visión de conjunto de este amplio concepto. Después de este rodeo necesario por el espacio teatral, volvemos aquí a tratar más concretamente de la descripción del lugar en su aspecto más bien físico como fue imaginado por Villegas examinando de cerca los datos al respecto recogidos en las didascalias y los diálogos de la obra.

En *Atlántida*, colonia pobre de la ciudad de México, se encuentran trece lugares distintos: un salón de baile; una estancia familiar; fiestas; la calle de día y de noche; una fonda; un cuarto de hotel; el cuarto de Emeterio; la casa de la Sra Rosa; camerinos para todos; una taquería; un cuarto a oscuras donde hay un altar pagano; un cuarto en casa de Chela; un cabaret. El lugar más presente a lo largo de la obra es la calle, donde se plantea la acción en nueve de los treinta y tres cuadros. En segundo, viene la casa familiar de Virginia. ¿Perdición en la calle y refugio en la familia? ¿Reflejo del mundo exterior versus el mundo interior? Quizás. A lo largo de la obra, los lugares son muy poco descritos tanto en las didascalias como en los diálogos y sólo se mencionan a principio del cuadro con casi ningún calificativo. Es decir que sólo son señalados para situar la acción, sin más detalles de parte del autor. Eso salvo por unas excepciones, como por ejemplo el cuadro 14 en el que se describe el decorado “cantoso” de una escena con tela de fondo donde aparece Virginia por primera vez de rumbera: «[...] telón de fondo con palmeras pintadas, bongos, luna llena, mar, algún negrito.» (Villegas, 1985, p.136) Pese a ello, se evidencia que Villegas no se pierde en descripciones de lugares para mostrar la ciudad,

sino que privilegia otros métodos para lograr su meta. Prefiere llevarnos por un recorrido a través de varios lugares representativos de la ciudad a lo largo de sus numerosos cuadros en vez de tratar de pintarla con detalles para mostrar a qué se parece. Desde luego, no se trata de narrativa, sino de teatro.

No obstante, el examen detallado de los lugares no carece de importancia en el análisis de *Atlántida*, todo lo contrario. Mientras que los apuntes acerca del lugar parecen escasos a nivel estrictamente descriptivo, son por otra parte muy reveladores de la trama y de los sentimientos de los personajes. Es como si el lugar estuviera en simbiosis con la vida y el estado de ánimo de la protagonista, convirtiéndose aun en metáfora espacial de los altos y bajos de Virginia. Tomamos como ejemplo la estancia familiar donde vive Virginia durante toda la obra y que Villegas transforma en una especie de barómetro cuyas agujas nos muestran la evolución de la protagonista. Al principio de la obra, en el cuadro 2, nos encontramos frente a una estancia muy modesta, imagen de la pobreza de la colonia y de la condición de esta joven. También refleja el hecho de que, en este punto de la historia, Virginia es una muchacha poco atractiva: «tan feíta que está la pobre», afirma su propia madre. Luego, en el cuadro 17, se convierte en una estancia renovada que todavía están pintando. Ese momento coincide con la metamorfosis de Virginia, o mejor dicho Maria Antonieta Ruvalcaba, su nombre de escena. Ella se vuelve una mujer muy sexy, pintada de rubia que se gana la vida trabajando con sus “bailes exóticos” en bares y lugares poco refinados. Ambos, el lugar y la mujer joven, transforman su apariencia y demuestran de cierta forma un mejoramiento de su situación, por lo menos desde el exterior. Pero como *Atlántida* es un lugar perverso donde no se puede realmente mejorar la vida, la pintura sólo logrará tapar por un momento las manchas de la vida real. Al final, la casa se inunda y termina totalmente destruida después que el diluvio arrase *Atlántida*, después de la traición fatal de los pocos amigos que le quedaban a ella. Desde el cuadro

30, el aguacero se intensifica al ritmo de los ataques de la malévola Chela en contra de Virginia y aun de su madre. Cuanta más agua cae, más grande es la tristeza de las mujeres abandonadas, rechazadas por hombres que ellas querían. Este sufrimiento, la gran pena hecha agua, acabará por destruir el hogar. Por ello, afirmamos que la estancia se presenta como la imagen del alma herida de Virginia a lo largo de la historia hasta que no queda nada, es decir, ni tierra, ni humanidad, ni amor propio en el corazón de esta joven mujer. El desmoronamiento de Atlántida es también el desmoronamiento de Virginia.

¿Y qué es la depresión o la melancolía sino una destrucción interior? Vamos más lejos todavía. Es posible considerar el lugar en *Atlántida* como una metáfora espacial de la melancolía o de la depresión. El lugar, y de hecho el espacio teatral en todo su amplitud, demuestra los dos síntomas comunes de los melancólicos y depresivos, como fue mencionado en el primer capítulo: el corte de las relaciones interpersonales y la desvalorización del lenguaje. Con respecto a las relaciones, en *Atlántida* no es la protagonista la que quiere cortar los lazos con los demás, sino el lugar. Su medio entero es quien le dice «tú no me interesas, no eres nada para mí, no me importas.» El mundo exterior es sinónimo de rechazo. Anteriormente, hemos visto con más detalles que muchos de los intercambios entre la gente de Atlántida son, por un lado, puramente sexuales o con el propósito de aprovechar o usar a la persona para su propio interés y, de otro lado, basados sobre mentiras o engaños que acaban inevitablemente por decepcionar y hacer daño. El medio es quien impide que Virginia viva relaciones verdaderas. En cuanto al lenguaje, resulta una faceta determinante para nuestra comprensión del lugar. El discurso en la obra está lleno de insultos y de groserías. Las palabras son duras y despreciativas además de ser inútiles, porque nada va a cambiar y nadie siquiera vale la pena. En el ejemplo del cuadro 31, Virginia y una mujer tienen una bronca en la calle. Después de un rato, sin más

explicaciones, la mujer la deja sola como fiera bajo la lluvia intensa y deja de hablarle. Algunos vecinos se asoman a ver lo que está pasando, pero nadie habla. La única contestación que escuchará Virginia serán disparos. Es decir que la desvaloración en el lenguaje que se observa alrededor de la protagonista no se opera únicamente en el silencio o en el encerramiento, como explicaba Julia Kristeva, sino que se manifiesta en una versión más violenta y agresiva, influenciada desde luego por el lugar.

El medio contamina las relaciones y la comunicación haciéndolas despectivas y brutales. Elemento clave de la forma para Villegas, el lugar planteado en *Atlántida* nos muestra partes representativas del México de entonces, refleja la metamorfosis y el estado de ánimo de los personajes y enseña su cara melancólica, inevitable y omnipresente.

El habla popular, la lengua en *Atlántida*

Como ya se ha mencionado anteriormente, la lengua desempeña un papel determinante dentro de este juego con la forma. Es ante todo lo que nos permite sentir y entender el ámbito en que evolucionan los personajes, como explicó Woodyard: «El elemento más destacado de *Atlántida* es el lenguaje, que logra captar el ambiente de la colonia. El lenguaje es grosero, vulgar, típico de la conversación de la calle, sin pretensiones de cortesía.» (Woodyard, 1985, p.7)

Al comenzar este análisis del habla, hemos considerado hacer un listado de los cuadros donde se encuentran ejemplos del habla de la calle o expresiones típicamente mexicanas y quizás llegar con unas conclusiones acerca de su frecuencia en la obra. Tarea imposible y de hecho inútil puesto que los diálogos de *Atlántida* no son nada menos que un estupendo condensado de todo ello. Madeleine Cucuel lo comentaba refiriéndose a las

obras de Carballido y de Villegas: «Es un lenguaje que acumula en un tiempo muy breve las exclamaciones, expresiones familiares o malsonantes, las onomatopeyas, las deformaciones y frases clisés conocidas.» (Cucuel, 1993) He aquí unos ejemplos “sabrosos” de ello, aunque resultó difícil elegir citas o partes de diálogos que fueran más representativas que otras a este respecto: «Oh, pinche Niño, y ora te vas a poner jetona.» (p.117) «Me vale madres: le chiflas o no.» (p.119) «Quihubo qué.» (p.119) «Oyeme, desde cuándo sales conque es tu novia: me has tenido de tu pendeja.» (p.121) «Vete a la goma, ya te hablo en serio, no es que esté peda.» (p.123) «Perdóname manita, yo deveras quise mandar todo al carajo.» (p.130) «Qué cabrón eres, nomás eso me faltaba.» (p.138) «¡Ay desgraciados escuincles, quítense!» (p.145) «¡Por mí, que lo sepan todos y que chinguen a su madre! ¡Acaso tú ya no me quieres o cuál es el pedo! ¡Siempre te culeas! » (p.165).

Pese a que se observan los momentos de mayor violencia verbal en la calle y en el cabaret (el mundo exterior), la lengua no nos deja olvidar nunca dónde estamos: los habitantes de Atlántida están presos en un mundo duro y bajo. Bien se trate de una escena de amor, de conversaciones entre amigos o de humillación, la comunicación se hace a través de un lenguaje corriente y grosero, en el mejor de los casos, aunque puede ser totalmente brutal, lleno de insultos y de palabras despectivas en otras ocasiones.¹² Para ilustrar todavía mejor esta tensión verbal (leer igualmente tensión ambiental), el cuadro 19 nos ofrece un momento “ejemplar”. Virginia, Niño, se encuentra con un grupo de jóvenes en la calle:

— : Ay Niño, si yo fuera hombre...
 Virginia : Quihubo, qué pasión.
 — : Estás como quieres mamacita.
 Virginia : No mamut, ¿han visto al Chester?

¹² Se dieron más ejemplos en cuanto a los insultos y comentarios con referencias sexuales al tratar de las relaciones entre personajes en el punto 3.2. El habla nos da tanto a entender sobre las relaciones entre los personajes como los acontecimientos mismos.

- : No, pero yo te saco de cualquier apuro.
 — : Si pregunta por el Chester no te va a dar chance.
 — : Ando jarioso Virgen, ¿no habrá modo?
 Virginia : Pues hazte una manola a ver qué te sale pinche escuincle.
 — : Ay tú, yo creí que te gustaba la ternura.
 (Villegas, 1985, p.151)

Este fragmento de diálogo lo tiene todo: vulgaridad, referencias al sexo, expresiones típicas del habla mexicana popular. Aquí el uso de palabras crudas y groseras relacionadas con el sexo hace la referencia a la *ternura* sumamente graciosa e irónica. También precisamos que esta conversación sucede en un momento no especialmente violento en la obra. Al contrario, Virginia anda feliz buscando a Chester para ofrecerle un regalo. Los jóvenes no son agresores y Virginia se va a quedar con ellos hasta que se encuentre con el amigo en cuestión... lo que provocará una bronca pocos minutos después:

- Chester: Porque ya me cagaron los huevos: caite con la chamarra o te la rompo, que esperas, ¡orita mismo órale!
(Muy prudente se quita la chamarra, Chester se la arrebat.)
 Chester: Y tú párate, vámonos.
 Virginia: No me voy, no vine contigo.
 Chester: Me vas a acompañar, párate.
 Virginia: ¡No voy contigo a ningun lado, tú no me mangoneas chiquito!
 Chester: Te paras o te paro a punta de madrazos.
 Virginia: Pues si quieres date con la pared porque puedo mandarte a la chingada: a mí me gustan muy hombres, no machotes como tú.
 Chester: Cállate el hocico, pelada, si quieres que te rompa la cara ¡toma! (Villegas, 1985, p.154)

No obstante, aquí nos parece esencial abrir un paréntesis en cuanto a la percepción del humor en el texto. La supuesta “ternura” de los muchachos de la calle que acabamos de citar más arriba o “Fidelia”, la joven de quien

se duda sobre su fidelidad y su virginidad, son unos ejemplos de juegos de palabras que incorporó el autor en su obra. Desde luego *Atlántida* tiene varios niveles de interpretación y no se niega que se encuentra mucho humor e ironía en el texto de Villegas. Sin embargo, ya sabemos que la meta de Villegas era retratar a los marginados del D.F. sin ningún juicio de valor por su condición. Por consiguiente, no se debe entender el uso de frases estereotipadas de la calle y del habla popular como un intento de burla o de broma, pese a que puede bien provocar la risa en varias ocasiones. Todo lo contrario, como lo explica el mismo Villegas: «[...] el pobretariado que ahí aparece crea su léxico a falta de eufemismos para explicarse el sexo, el amor, su entorno, la intensidad de sus relaciones y sus defensas al dolor: no es que los personajes sean chistosos por sí mismos.» (Villegas, 1990, p.7) En este texto publicado en el año 90, el dramaturgo lamenta que *Atlántida* fuera en algunas ocasiones presentada como ¡el México del mambo! o cosas por el estilo que le dan pinta de comedia o de fresco del México de aquel entonces sin ver más allá de lo que representa. Para su autor, *Atlántida* es una obra negra en la que sí se da el humor, pero un humor cruel y ácido.

Entonces nos encontramos frente a un lenguaje que se puede oír cotidianamente en la ciudad pero reelaborado dentro de una escritura teatral para formar un argumento coherente. (Cucuel, 1993) Porque aquí no sólo se trata de crear un ambiente; también se quiere crear un efecto. La utilización de la lengua popular de la urbe mexicana no es arbitraria. Es la elección de una poética, de una estética precisa por un autor con la intención de provocar un efecto, un choque. Al igual que las canciones y otros elementos de la cultura popular (de los cuales hablaremos en la próxima parte de este capítulo), el empleo del habla de la calle en *Atlántida* provoca en el espectador emociones varias, conscientes e inconscientes. En el teatro, el habla es acción y, por consiguiente, actúa sobre la acción o sobre el espectador (Ubersfeld, 1996b, p.122) Por una parte, quizás el

espectador / lector está sorprendido por el contraste que provoca este lenguaje en una presentación teatral: se identifica, reconoce su entorno o un cierto grupo social, lo que tal vez provocará la risa, la molestia, el desdén, etc. Por otra parte, esta distancia que ofrece el teatro le permite echar un vistazo más bien crítico a su realidad, percibir lo patético, lo triste y aun lo hipócrita contenido en ciertas escenas. Eso hace que se despierten reflexiones en el espectador / lector, sentimientos de disgusto y quizás de compasión por lo que le ha sido presentado en el escenario.

Desde luego, es difícil imaginarse cómo un público puede reaccionar frente al habla de una obra, ya que no viene separado de los demás elementos de la representación, esta misma representación que nos hace falta en nuestra investigación, lo recordamos. A este respecto, hemos recogido un solo comentario de un periódico mexicano en el que se hacía una crítica de una función de *Atlántida* por un grupo estudiantil en el año 97. Se dice: «Para quienes no vivieron esa época, es extraño oír en un contexto de los años 40 obscenidades en los personajes porque lo que se conoce de la época había sido romantizado por el cine.» (García Machuca, 1997) Es decir que el contraste choca. De hecho, no se puede negar que el habla, en el caso de *Atlántida*, lleva en sí una pesada carga emotiva:

Voz de señora:	¡Oyeme tú, grandísima cabrona!
Virginia:	¡Háblele a Chester!
Voz de señora:	Aquí no está!
	[...]
Virginia:	¡Abrame la puerta, déjeme pasar!
Voz de señora:	¡Mejor te largas si no te echo a la patrulla por mitotera!
	<i>(Virginia avienta piedras, rompe vidrios. Le avientan una botella.)</i>
Voz de señora:	¡Mira arrastrada ni le busques porque vas a ver quién se te aparece!
Virginia:	¡No lo esconda! ¡Dígale que salga a verme no me lo niegue!
Voz de señora:	¡Pa qué lo queremos, ya chinga tu madre!
Virginia:	¡Mi madre no alza la pata pa miar, par de brujas! (Villegas, 1985, p. 180-181)

Siempre hay que prestarle atención a la forma en que viene expresado el mensaje lingüístico, puesto que un *¡Oyeme tú, grandísima cabrona!* no lleva el mismo peso emocional y cultural que un *¡Oígame usted señora!* En *Atlántida*, sin dejar lugar a dudas, las palabras hieren.

Esta lengua que acabamos de mirar de cerca es la vía por la cual se interpreta en primer lugar el ambiente de *Atlántida*. Como dijimos en cuanto al lugar, la lengua nos muestra la violencia, la agresividad y el machismo de esta sociedad acumulando una cantidad impresionante de groserías y de insultos con connotación sexual. La lengua en *Atlántida* fue manejada para crear el ambiente caótico y desahogado de esta colonia e incluso provocar reacciones fuertes en el espectador / lector. Sí, es el habla de la calle, la lengua de un grupo social en específico, la de los marginados. Y además se convierte en el espejo de los intercambios y de la comunicación dentro de la sociedad por completo. Es representación de un grupo, pero igualmente transposición de la relación con el mundo exterior, relación caracterizada por una desvalorización en el lenguaje que sigue llevándonos, todavía y siempre, a la melancolía de los seres solos y repudiados de la ciudad.

Las canciones, compañeras de infortunios

Otro elemento contundente en la forma de *Atlántida* son las canciones que Villegas incorporó a su texto. En la mayoría de los casos, dichas canciones acompañan momentos de fracaso amoroso o de desdicha. Así se nos ocurrió la idea de presentarlas como las compañeras de infortunios.

La banda sonora de *Atlántida* no es de ninguna manera banal. Basta una sencilla búsqueda en internet para dar prueba de que las canciones elegidas por Villegas son verdaderos clásicos de la música mexicana y

latinoamericana. Unas horas frente a la pantalla de la computadora permitieron identificar y encontrar los datos sobre las nueve piezas incluidas en el texto:

- *Amor, qué malo eres* de Luis Marquetti, cuadro 5;
- *Conozco a los dos* de Alejandro Fernandez, cuadro 6;
- *Mil noches* de Cuauhtémoc Avila, cuadro 12;
- *Mi último refugio, éxito de María Luisa Landin*, cuadro 16;
- *Rayito de Luna* de Jesús (Chucho) Navarro, cuadro 17;
- *Aventurera* de Agustín Lara, cuadro 18;
- *Bonito y sabroso* de Benny Moré, cuadro 22;
- *Rondalla* de Alfonso Esparza Oteo, cuadro 22;
- *Caballo negro* de Dámaso Pérez Prado, cuadro 26.

Es como si Villegas nos ofreciera su propia recopilación de los grandes éxitos de los años 30 a los 50. Igual que si le preguntáramos a cualquier aficionado de música, los títulos suenan y llaman la atención. En aquella temporada, la música en México estaba caracterizada por cuatro tendencias importantes: la música campirana y de Mariachi, las baladas románticas, el mambo y el danzón de músicos cubanos y, finalmente, el bolero.¹³ Todas las canciones citadas más arriba pertenecen a uno de estos géneros.

Esta banda sonora puede bien contribuir a crear el ambiente apropiado de la época en la que se desarrolla la historia. Sin embargo, la función primera de las canciones en la obra no se encuentra en sus características representativas de los años 40-50. Ante todo, las canciones en *Atlántida* hacen oficio de coro, es decir que se convierten en momentos líricos y reflexivos que juegan el papel de intermediario entre los protagonistas y el

¹³ Pese a que los datos sobre este período fueron recogidos en el internet, notamos que la *Historia de la música popular mexicana* de Yolanda Moreno Rivas fue una obra de referencia excelente para contextualizar la mayoría de los estilos musicales citados más arriba.

público. Las canciones van a comentar la acción y expresar los sentimientos o cuestionamientos que resultan de ésta.

No es falta de objetividad afirmar que en este ámbito Villegas hizo un trabajo admirable en escoger de manera juiciosa partes de canciones populares que iban a interpretar perfectamente lo que ocurre en muchas escenas. Cada una de las nueve canciones tiene su meta y es muy interesante en sí. Aquí decidimos escoger cuatro para ilustrar cómo desempeñan estupendamente el papel de coro.

Miremos primero la escena 5 en la que encontramos *Amor, qué malo eres*. En el cuadro anterior, Virginia gana una concurso de baile con su pareja Fito. La muchacha, quien confía en el amor del joven, se entera de que él vino acompañado por otra. Fito acaba por confesar que sí sale con Fidelia y que nunca quiso verdaderamente que Virginia fuese su novia porque ésta no se ve muy respetable. Le dice: «Contigo es otra cosa: me das placer y reconozco que eres cariñosa y sincera, pero eso qué, no podría hacerte mi esposa.» (Villegas, 1985, p.121) Ahora que ha conocido la mentira, el rechazo y el desprecio, Virginia se encuentra en un bar, borracha y triste. De repente se oye lo siguiente:

Te duele saber de mí,
amor, amor, qué malo eres,
quién iba a imaginar que una mentira
tuviera cabida en un madrigal;
no quieres saber quién soy,
después de darte lo que tienes,
ahora para ti soy vagabundo
que va por el mundo como criminal.¹⁴

Es exactamente como Fito considera a Virginia. En el cuadro 11, el joven confirmará de nuevo hasta qué punto no quiere tener más contacto con ella. Le dirá muy claramente que no quiere que haya chismes sobre lo que pasó

¹⁴ Corrijo la puntuación y acentuación del texto original utilizado en este trabajo.

entre ellos dos para no manchar su reputación y poner en peligro sus planes de boda.

Encontramos otro ejemplo interesante en el cuadro 17 cuando empieza la era de la transformación, de la metamorfosis. Se oye un programa de radio. Una mujer pide una canción al locutor, *O Rayito de luna* :

Como un rayito de luna
entre la selva dormida
así la luz de tus ojos ha iluminado
mi pobre vida,
tú diste luz al sendero
en mis noches sin fortuna
iluminando mi cielo como un rayito
claro de luna.

Es la escena cuando la nueva Virginia, que parece empezar una nueva vida, está renovando la casa. Nueva cara, nuevo oficio y desde luego, nuevo amor. Confiesa a Chela que ahora está enamorada de Chester. Desde entonces todo es posible: finalmente la luz aparece en la vida de la desafortunada Virginia. Desgraciadamente, nosotros lo sabemos, no durarán el amor y el éxito que iluminan ese momento.

Seguimos con otro ejemplo contundente que nos lleva de nuevo al caso de Fito y su gran preocupación por la reputación de las mujeres que comparten su vida. Este personaje, él solo, remite a la muy conocida trampa en la que las mujeres suelen caer en semejantes contextos: ser una santa o ser una arrastrada. En el cuadro 18, Fito pone en duda la virginidad de su novia Fidelia. Después de mucho chantaje, ella consiente en acostarse con él antes de casarse para darle prueba de que no ha estado con nadie antes y de que se entrega enteramente a él. Conclusión, después del acto, el joven tiene todavía más dudas y Fidelia está hecha pedazos puesto que perdió su honor y que su pareja todavía no confía mucho en ella. La canción que acaba la escena, *Aventurera*, lo dice todo: para las mujeres cuestan caro los

pecados del pasado, tan caro que a veces no tienen más remedio que acabar por vender su amor.

Vende caro tu amor, aventurera,
 paga el precio del dolor por tu pasado;
 aquel que de tus labios la miel quiera
 que pague con brillantes tu pecado,
 que pague con brillantes tu pecado.

Como último ejemplo, elegimos una de las escenas donde todo empieza a desmoronarse para Virginia. En el cuadro 26, María Antonieta Ruvalcaba está por empezar su número de baile en el cabaret. En el momento en el que aparece en el escenario, empieza la música con *Caballo negro*:

Caballo negro, caballo negro,
 Tú tienes la cola blanca,
 Tú tienes la cola cola.

Luego, estalla la bronca y el caos. Clientes e incluso un luchador enmarascado que era parte del espectáculo empiezan a gritarle groserías o más bien comentarios sexuales como si fuera prostituta.

A primera vista, la canción no parece decir mucho: un caballo negro que tiene la cola blanca. Al principio consideramos poner de lado esta canción como si sirviera únicamente para el ambiente del cabaret. No obstante, si lo pensamos bien, la frase quizás refiere a una de las conclusiones más fuertes de esta historia: caballo negro, se te ve la cola blanca. Es decir que uno puede intentar cambiar su vida o cambiarse del todo exteriormente (metamorfosearse, hacer la revolución)¹⁵ pero eso nunca cambiará lo de adentro o de dónde viene. No escapará de su condición, no lo puede esconder y todo su entorno, su sociedad, se lo recordará, siempre. Así

¹⁵ En *La jaula de la melancolía*, Bartra explica que la Revolución mexicana marca el momento cuando los mexicanos pasan de la melancolía a la metamorfosis. Lo veremos con más detalles en el capítulo dedicado a esta obra.

pasa en el caso de Virginia: llega al escenario vestida de brillantes, hace «un desplazamiento cintillante por toda la pista», pero su público le contesta con vulgaridades. Niño quisiera verse como artista y encontrar el amor, pero sigue siendo una mujer que se goza, una muñeca que evoluciona en un medioambiente bajo, un medio que logra transformar a la persona en algo que no es.

Además de testimoniar una época y de jugar un papel de coro, las canciones producen a su vez un importante efecto de contraste en la obra. Igual que en el caso de la lengua, insertar canciones popularísimas en un contexto dramático no se hace sin crear reacciones en el espectador / lector. Por ejemplo, en el cuadro 12, encontramos a Virginia borracha y desesperada en un bar. Quizás en ese momento se siente mucha compasión por la joven que sufre pero de repente empieza una canción muy conocida, *Mil noches*. La sorpresa o la molestia creada en este contexto nos lleva a la ironía o lo patético de la situación, aunque sigamos emocionados por la pena de Virginia. Si se ríe, se ríe de dientes para fuera.

Cabe añadir que otros elementos de la cultura popular mexicana fueron incorporados al texto de Villegas con el mismo propósito. Cucuel hace el siguiente comentario al respecto:

Además Villegas introduce otros espectáculos o diversiones de moda en los medios populares de tal forma que el público pierde conciencia del lugar donde está y ya ni se acuerda de lo que ha venido a ver, si es una obra de teatro, un concurso de danzón, un número de cabaret o la lucha entre un «*melenudo infame y un enmascarado*» (cuadro 26). (Cucuel, 1993)

Al desorientar al espectador / lector con estos contrastes, Villegas pone fuera de su contexto habitual estas manifestaciones de la cultura popular y crea un mensaje a veces bastante irónico en torno a su propia cultura. Ya sea un animador que nos quiere vender el *Polvo Raquel*, los programas de

radio *Hoguera de ilusiones y Voz y sentimiento* en radio cadena, las serenatas o el baile, se nota muy bien que hay sarcasmo, pero también gusto por una época que siempre ha fascinado al autor de *Atlántida*.

Las canciones para Villegas son entonces vehículos de sentido. El autor las convierte en coros e incluso las usa para crear contrastes que pueden desestabilizar o servir para la ironía. Como ha sido mencionado más arriba, hay nueve momentos de canciones / coros en la obra. Cabe añadir aquí que siete de las nueve canciones hablan de amor y cinco de ellas tratan específicamente del sufrir por amor. No hay gran sorpresa: desde siglos, el melancólico canta su dolor de amar y sigue haciéndolo en nuestros días. Al poner en el escenario canciones populares de México y de Latinoamérica, Villegas enseña la melancolía de su pueblo por la voz de sus meras representantes.

Una película puesta en escena

El juego con la forma de Villegas alcanza su mayor realización al transponer el mundo del cine al escenario del teatro. En *Atlántida*, el dramaturgo logró recrear la esencia del cine mexicano en una obra teatral, sea por la forma en que la obra fue construida y los elementos de diversión que comparte con el cine así como por el tipo de tema, de personajes, de tramas e incluso de mensajes que brinda.

En cuanto a la estructura de la obra propiamente dicha, nos acordamos de que *Atlántida* está compuesta de treinta y tres cuadros cortos que brincan de un lugar a otro sin ninguna forma de transición entre ellos. Eso recuerda más las numerosas escenas que se suceden en una película después del montaje que lo normalmente observado durante una representación teatral.

Un trabajo seguramente difícil para la puesta en escena de semejante espectáculo.

De hecho, resultan patentes las similitudes entre *Atlántida* y el cine mexicano de la época de oro.¹⁶ Durante los años de la segunda guerra mundial, la industria cinematográfica mexicana aprovechó la ayuda de los grandes estudios estadounidenses y la disminución de la competencia extranjera. Así, las circunstancias produjeron un auge fenomenal de películas en el país. Además de mostrar la moda cosmopolita y la situación de guerra, películas de todos los géneros aparecieron en las pantallas mexicanas entre los cuales el cine ranchero, los melodramas familiares y las comedias fueron los más populares. También aparece un interés cada vez más marcado por el cabaret, la mujer fatal y el pecado, pecado a menudo acompañado por la música de Agustín Lara. De las actrices que actuaron en ese papel de mujer fatal, destacamos aquí a la muy famosa sonoreense María Félix y a María Antonieta Pons, nombre que recuerda mucho a María Antonieta Ruvalcaba, nuestra rumbera en *Atlántida*. Después de 1945, el cine mexicano sufrió un abaratamiento de sus producciones. Pese a ello, dos tipos distintos de películas que evidenciaban el fenómeno de la creciente urbanización del país se hicieron dominantes en ese período: por un lado, los melodramas arrabaleros que mostraban la vida en los barrios pobres de la ciudad y, por otro lado, las películas de rumberas. Nuestra obra teatral se emparenta en específico con este último género, el cine cabaretero. Cerca de un centenar y medio de películas de este estilo fueron producidas en México.

¹⁶ Emilio García Riera ubica la llamada *época de oro* entre 1939 y 1945, el período de la segunda guerra mundial, mientras que a menudo se le asocian películas de un período mucho más amplio. Los datos sobre el cine mexicano de aquella época provienen de la *Breve historia del cine mexicano* de Emilio García Riera y del sitio web cinemexicano.mty.ites.mx del Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey (ITESM).

Hace falta señalar de entrada que las cintas de rumberas contaban más o menos la misma historia: una chica humilde de provincia llegaba a la ciudad, era "devorada" por la maldad imperante en la urbe, y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención. (Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey, en «Rumberas y arrabales») La obra de Villegas no carece de elementos melodramáticos y trágicos que remiten a esta trama de fondo. En efecto, Virginia, la protagonista, se parece mucho a lo que Carlos Bonfil describe a su vez como la heroína típica de los melodramas mexicanos en el cine: una joven que cae en las garras del vicio; en un cabaret de barriada, los hombres le hacen la vida imposible; el amor verdadero es un goce vedado y sólo la continua humillación purifica, casi siempre a destiempo, el alma. (Bonfil y Monsiváis, 1994, p.42) Violencia, purificación por las humillaciones, traiciones, desesperanza, imposibilidad de mejorar su existencia son unos cuantos elementos que nos permiten hacer un paralelo con nuestra *Atlántida* e incluso con la melancolía. Emilio García Riera, por su parte, hace hincapié sobre el doble mensaje hipócrita típico de estos melodramas que declara abominable el destino de la heroína pero exaltante el cabaret. (García Riera, 1998, p.154)

Desde luego, esas películas se destacan también por la presencia de la música y del baile. No podía ser de otra forma al poner en la pantalla el mundo de los cabarets y de los salones de baile. García Riera afirma que ese cine encontró su máxima inspiración en la música de Agustín Lara. En efecto, compositores famosos como Dámaso Pérez Prado (el inventor del mambo), Benny Moré, el trío musical Los Panchos, así como el mismo Lara, han sido importantes en el ámbito del cine de los años 40-50 con su música tropical, sus boleros o sus canciones románticas. Recordamos que éxitos suyos fueron integrados en la obra de Villegas: *Caballo negro*, *Bonito y sabroso*, *Rayito de luna*, *Aventurera*. Sospechamos, sin poder dar prueba de ello, que las otras cinco canciones en *Atlántida* tienen una relación con el cine. Con respecto al baile, no se debe minimizar su importancia, ni

tampoco su alcance. No sólo se trata de un elemento de diversión o de espectáculo más en este contexto. Según Julia Tuñón, es a través de la inocencia del baile como, en ciertos casos, el tono erótico se muestra en el cine mexicano de la época. Mientras se transmitían mensajes explícitos de moralidades, entre líneas se manejaban contenidos ambiguos. Sin mostrar escenas obvias de sexualidades, las películas nacionales gustaban sugerirlas. (Tuñón, 1998, p.238-239) Los números de rumberas sensuales y exóticas eran el pretexto perfecto para aludir “lo no dicho”. Desde otra perspectiva, Carlos Monsiváis califica el baile de «paréntesis del sufrimiento», nada menos que eso. (Bonfil y Monsiváis, 1994, p.83) Bailar apacigua los dolores del corazón de la mujer en desdicha. Igual en *Atlántida*, se dice que Virginia tiene como único talento el baile: «[...] nunca le gustó otra cosa más que bailar, [...]», decía su propia madre al principio del cuadro 2. (Villegas, 1985, p.114) La imagen del baile como remedio o, mejor dicho, como pausa en el sufrir cotidiano confirma otra vez nuestra voluntad de profundizar la vertiente de la melancolía dentro del contexto mexicano.

Remitir a la sensualidad y al destino desdichado de mujeres en el mundo cinematográfico mexicano nos lleva inevitablemente a *Aventurera* (1949)¹⁷, una de las películas más conocidas y verdadera joya de ese género que reunió figuras sobresalientes del cine de cabaret: el director Alberto Gout, el compositor Agustín Lara y la muy famosa actriz Ninón Sevilla. Villegas, ferviente admirador de la actriz cubana, puso tres referencias claras en relación con ella y sus películas en la obra. La primera, el animador en el cuadro 1 que anuncia los premios a finales del concurso de baile:

Animador: ¡Aquí llega Claudia con los regalos para el primero, segundo y tercer lugar! y en representación del jurado para hacer entrega del

¹⁷ Parece interesante señalar que el argumento de *Aventurera* fue escrito por un hombre de teatro, el español Álvaro Custodio.

cheque por diez mil pesos, la extraordinaria rumbera, estrella de nuestro cine, la única : ¡Ninón Sevilla! (Villegas, 1985, p.113-114)

La segunda, la canción de Agustín Lara, tema principal de la película *Aventurera*, incluida en el cuadro 18. Y en la tercera, se enumeran los grandes éxitos de la actriz en una conversación entre Virginia y Chester en el cuadro 23:

Virginia: No seas hablador; ahí estuve, a qué cine fuiste.
 Chester: Al Isabel; pasan tres de Ninón Sevilla: Sensualidad, Víctimas del pecado y *Aventurera*; la semana que entra nos vamos juntos ¿ya vas? (Villegas, 1985, p.162)

En *Ninón de la vida diaria*, Oscar Villegas expone su pasión de siempre por la actriz: «Y Ninón Sevilla fue el nombre definitivo, el gran encuentro, la gran consumación, la arrolladora de mis ideales y principios [...]» (Villegas, 1978, p.59) El autor cuenta cómo, de niño, hizo todo lo posible para verla mientras ella se encontraba en un sanatorio donde trabajaba su mamá y como luego logró conocerla en persona muchos años después. También sabemos que Ninón Sevilla asistió a un estreno de *Atlántida* con él en el 97. (García Machuca, 1997)

En este texto publicado en el 78, Villegas explica que durante su infancia todo lo determinaba por las películas, sobre todo las de rumberas:

Era un universo insospechado, incontrovertiblemente atractivo; nada más combinaba yo perdición-amor-sufrimiento (con mucho rigor, por alguna intuición de género dramático) y aplicaba eso a la realidad creyendo que el drama era la vida. (Villegas, 1978, p.56)

El joven Villegas prefería ir a la zona roja que ir a la feria. No sabe si fue por eso o por las películas, pero estaba definitivamente ligado a los bajos

fondos. Eso le fascinaba. Confiesa, con mucho candor nos parece, que a los 12 años, las mujeres perdidas eran su gran pasión. Le encantaban esas mujeres, como les describe él, llenas de plumas, con sus trajes de tiritas, ambiciosas pero víctimas, rodando por la pendiente del pecado y la perdición. A su juicio, las pobrecitas eran buenas muchachas que hubieran tenido otro destino si no hubiese sido por la turbulencia de su pasado y por juntarse con hombres sin escrúpulos que ni las querían siquiera. ¿Cómo iban a rehacer su vida si todos les negaban el derecho a la felicidad? Y sólo porque eran pobres y objeto de bajas pasiones no les quedaba sino el cabaret. Es entonces, desde esta perspectiva melodramática, que Villegas mira con cariño a las mujeres tanto en la pantalla como en el barrio. Dice que las películas de ese tipo cumplían de maravilla su ideal desaforado de la mujer mala, burlada, vengativa, que tanto le gustaba suponer en las que veía de carne y hueso. Recuerda el día cuando vio a una muchacha borracha llorando una pena de amor escuchando una y otra vez *Mil noches* en una fonda (retomó la imagen en el cuadro 12 de su obra) o cuantas otras insensatas que vio defender al hombre que les pegaba o les quitaba su dinero: «Y para mí, eso era el amor más fuerte, más valiosa la entrega torturada, la correspondencia para seguir vivos, para vivir juntos, y la vida es así, como en las películas.» (Villegas, 1978, p. 58-59) El cine es la vida. Es ahí donde prevalecen la fatalidad y el desgarramiento de los sentimientos.

Leer *Atlántida* equivale entonces a penetrar en el imaginario melodramático de Villegas, profundamente influenciado por las películas de rumberas en su juventud. Las mujeres perdidas del cine cabaretero fueron una pasión suya que retrató en su obra teatral, ya de adulto. Por supuesto, el joven artista no fue el único afectado por las imágenes del cine mexicano. Ellas influyeron también en la forma de ver al mundo de toda una nación.

Hasta ahora, no se ha encontrado un análisis que se vuelque específicamente en la representación del carácter mexicano dentro del teatro nacional. No obstante, Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis han colaborado en un estudio muy interesante sobre el cine y la sociedad mexicana: *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Visto el parentesco de nuestra obra teatral con el cine, parece pertinente echar una mirada sobre sus observaciones. En esta obra, los autores destacan las características del cine mexicano y la relación que mantiene con su público. ¿Qué imagen del mexicano fue proyectada ante los ojos del pueblo? En la pantalla, se ve el rancho grande así como la ciudad y el recinto hogareño. Es patente cómo los arquetipos y los mitos de “lo mexicano” fueron tan bien representados en las películas, especialmente en los melodramas. Bonfil afirma que el melodrama fue la escuela de las resignaciones que propuso la fatalidad como única explicación del mundo. Explicación que lleva consigo una cierta forma de armonía social. El cine mexicano sería entonces el vehículo del nacionalismo cultural y confirmaría un sentido de nación. Inventa una mentalidad urbana y una rural donde lo tradicional es lo atrasado. También consigna el sexismo brutal y pone a la mujer en su dualidad de santidad o de perversión. Por consiguiente, miramos, por un lado, el edén campesino y, por otro lado, la vida urbana con los vicios que recela. Todo resulta en un retrato que nos lleva otra vez a la melancolía y la metamorfosis del “carácter” mexicano, lo que iremos explicando en el próximo capítulo.

Monsiváis añade que al melodrama se le encomienda disolver los impulsos de la tragedia y de la sátira. «Éste es el mensaje: nacimos para deambular por el Valle de Lágrimas, y nuestro mayor auxilio es el sufrimiento controlado por la autocompasión. La tristeza y el desgarramiento del alma liberan por instantes del peso de la sordidez ambiental [...]» (Bonfil y Monsiváis, 1994, p.106 y 111) Mirar el dolor ajeno apaciguaría nuestros propios sufrimientos. La obra de Bonfil y Monsiváis no deja lugar a

interpretación en cuanto a este mensaje que se ha ido presentado en las pantallas mexicanas. La *estética de la consolación*, la *secularización de las lágrimas*, el sufrimiento, el dolor, la fatalidad y la resignación son unos cuantos títulos y palabras claves que usaron para ilustrar el tema. No hay más que melancolía por todas partes.

¿Y qué pasa cuando el cine se hace teatro? Pese a sus ademanes de melodrama, no nos parece que *Atlántida* pierda la sátira y la tragedia. Ya hemos explicado cómo el doble mensaje irónico, que se da a veces en la obra a través del lenguaje o de la música sobre todo, puede bien servir al sarcasmo. Además de mostrar una historia melodramática que despierta la compasión, la obra en cada momento revela la crítica o el manejo de este mensaje en semejantes contextos. También, lo que quizás fue adornado o romantizado para el gran público en el cine de la época no se encuentra en *Atlántida*. El cabaret, por ejemplo, no es un lugar exaltado sino más bien bajo ya de entrada. Nuestra heroína, al igual que las demás rumberas, padece humillaciones repetidas pero no pensamos que le haya ocurrido ningún tipo de redención o de purificación del alma en el proceso. A menos que el sufrir sea redención en sí. Virginia no tendrá la suerte de muchas otras mujeres fatales de la pantalla: ningún galán vendrá a sacarla de las garras del vicio y al final, se encontrará sola y pobre, imagen perfecta de la superviviente de la catástrofe de la vida. Pero sí, en ambos casos, en el cine como en el teatro, ¡se baila y se sufre! Monsiváis ya lo escribió: el cine es una serie de números musicales interrumpidos por desastres del alma. (Bonfil y Monsiváis, 1994, p.153)

En la introducción de este trabajo, hemos afirmado que una obra de teatro puede reflejar el “carácter del ser mexicano” al igual que una película popular. Todavía es más cierto esto cuando la obra teatral en cuestión integra los arquetipos contenidos en la más grande empresa de seducción y, sobre todo, de mediación que el país haya conocido, es decir su cine: «Y

el cine es decisivo en la integración nacional, por mediar entre un Estado victorioso y las masas sin tradición democrática, fijadas por la educación sentimental.» (Bonfil y Monsiváis, 1994, p.88) Bonfil y Monsiváis brindan muchas explicaciones de la presencia del dolor y de la tristeza en el paisaje cultural cinematográfico y en el imaginario mexicano. Pese a que nuestra investigación se dedica al teatro, estos comentarios sobre el cine mexicano nos permiten entender mejor el significado profundo que se halla detrás de esos papeles de mujeres en desdicha y de esas historias de fatalidad. Aunque hicimos referencias a los aires de sátira que se hallan en *Atlántida* y a las miradas múltiples que permiten los recursos del teatro, no se debe pensar que Villegas quiso parodiar o mucho menos reírse de la gente de colonias pobres y sus ilusiones. Todo lo contrario. Cuando el dramaturgo transpone el mundo del cine en el escenario de teatro, lo hace primero por amor al género y sobre todo a sus personajes de mujeres: «[...] eran de la vida alegre, aventadas, pertinaces... y lamentables, pero eso les daba el carácter de cumplir con su destino, [...]» (Villegas, 1978, p.56) Ello es la respuesta de Villegas: una mezcla de melancolía y de resiliencia frente a un destino despiadado en un ámbito donde la vida es difícil. Esta melancolía “mexicana” será el punto central de nuestro estudio en el próximo capítulo.

4. Una jaula de melancolía: el análisis de Bartra

Como se anunciaba en la introducción de esta memoria, parte de nuestro objetivo es exponer la intrigante relación que existe entre la representación que se hace del “carácter nacional mexicano” y la melancolía. También, desde el principio, hacemos mucho referencia a “lo mexicano”, el “alma” mexicana, o el “carácter” mexicano. Incluso pretendemos que Villegas lo ha retratado en su fresco urbano del México de los años 40. Es entonces el tiempo de explicar, o por lo menos ampliar, lo que se entiende por esos términos. ¿Qué es “lo mexicano”? ¿Cómo fue definido? ¿Cuáles son las características a las que se ve identificado?

En esta tarea, apoyaremos la presentación del “ser” mexicano en los conceptos analizados por el antropólogo Roger Bartra en *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. En este ensayo, el autor observa los mitos y arquetipos que la cultura nacional se ha apropiado para definir “lo mexicano”. A lo largo de este periplo por los rasgos más diversos de la cultura mexicana, Bartra pone de relieve ocho elementos que marcan el paso de la personalidad del mexicano por la melancolía y la metamorfosis. Insertada entre cada capítulo, hallamos una interesante comparación de la evolución del mexicano con la de un extraño anfibio que sólo se encuentra en el país: el axolote. Por eso, Bartra llamó su análisis de la condición mexicana «el canon del axolote». En las siguientes páginas, proponemos estudiar cada elemento de este eje melancolía / metamorfosis con el fin de entender mejor lo que constituye la jaula en la que parecería estar atrapado el mexicano. Luego, demostraremos que cada uno de los mitos señalados por Bartra es parte integrante de *Atlántida*. Por lo tanto, Oscar Villegas revelaría por su obra teatral la cara melancólica del mexicano.

A lo largo de su reflexión crítica sobre la cultura mexicana, Bartra integra para nuestro entendimiento el pensamiento de los intelectuales más importantes de México sobre la identidad mexicana. Cinco años más tarde, publicó *Anatomía del mexicano*, cuyo título recuerda mucho la *Anatomía de la melancolía* de Burton del siglo XVII. En esta antología de textos, Bartra completa perfectamente el panorama ya expuesto en *La jaula* al resumir lo esencial de la reflexión mexicana sobre la cultura y la personalidad del mexicano hasta ahora. Los fragmentos de ensayos propuestos allí muestran la existencia de diferentes miembros que forman la anatomía del cuerpo nacional. Samuel Ramos, Octavio Paz, Emilio Uranga, Jorge Portilla y Ezequiel A. Chávez son unos cuantos intelectuales que se vieron reunidos en esta selección de textos.¹⁸ En algunas ocasiones haremos referencia a ideas que se encuentran en esta antología para completar el pensamiento de Bartra.

Melancolía

Lo mencionamos anteriormente, la melancolía es ese estado del ser humano donde tristeza y miedo se mezclan para provocar trastornos en las emociones y el espíritu. Ya que existe en la cultura mundial desde siempre, expresándose de diferentes formas en varias épocas y movimientos artísticos, no es gran sorpresa que haya penetrado el terreno de los dictados de la sociedad mexicana. Para Roger Bartra, sobre todo son dos vertientes de la historia de la melancolía las que llaman la atención para el caso mexicano. Una lleva a la tragedia de la Caída, al martiriología: el alma sufre angustias y tristezas que la enloquecen, por culpa de antiguos pecados. La otra conduce al drama del héroe o del genio que debe cargar con el peso de la melancolía a cambio de la lucidez con que puede mirar al

¹⁸ La selección de Bartra incluye también textos de José Vasconcelos, Antonin Artaud, Rodolfo Usigli, José Revueltas, Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis, entre otros.

mundo y crear: es el terrible precio del conocimiento y del poder. Ambos aspectos se expresarían en la cultura mexicana moderna.

Según Bartra, el punto de partida de la definición del mexicano del siglo XX ha sido precisamente esa imagen de un ser melancólico, la del héroe campesino que ha sido emparedado entre su pasado de salvaje miseria y un presente de bárbara riqueza. Este personaje sería un ser doliente y agraviado, sensible, temeroso, receloso y susceptible. (Bartra, 2004, p.34) Es muy interesante ver cómo el autor hace un paralelo con los síntomas clásicos de la melancolía y los rasgos que la tradición sociológica y antropológica le asigna al campesino. Desde la perspectiva moderna, los campesinos son pasivos, indiferentes al cambio, pesimistas, resignados, temerosos e independientes. La psiquiatría define a los melancólicos por su lentitud, su estupor sombrío, su tristeza, su amargura y languidez, el miedo y el intenso deseo de soledad.

Bartra dice que la cultura mexicana ha tejido el mito del héroe campesino con los hilos de la añoranza. El imaginario nacional ha convertido a los campesinos en personajes dramáticos, víctimas de la historia. En esas circunstancias, se acaba por pensar que los mexicanos son almas arcaicas cuya relación trágica con la modernidad les obliga a reproducir permanentemente su primitivismo.

Según esta concepción, el mexicano se ve atrapado en un lugar donde pasado y presente se confunden y donde no dejan lugar para el futuro. Es un volver sin fin hacia la añoranza del pasado, pero un pasado recreado, un paraíso perdido. Es lo que Bartra llama el «edén subvertido». (Bartra, 2004, p.31) El autor hace hincapié sobre el hecho que la elaboración de este mito sería parte de un amplio sistema de legitimación política. Reproduciría los más profundos arquetipos psicológicos y lograría reproducir las estructuras más profundas de la conflictividad social.

Es preciso reconocer que buena parte de lo que se llama el “ser” mexicano no es más que la transposición al terreno de la cultura, de una serie de lugares comunes e ideas *tipo* que desde tiempos antiguos la cultura occidental se ha forjado sobre su sustrato rural y campesino. Por eso, esta conciencia se presenta con tanta frecuencia en una doble sensación de nostalgia y zozobra, tan característica del síndrome de la melancolía. Bartra explica:

Se llega a creer firmemente que, bajo el torbellino de la modernidad [...], yace un estrato mítico, un edén inundado con el que ya sólo podemos tener una relación melancólica; sólo por la vía de la nostalgia profunda podemos tener contacto con él y comunicarnos con los seres melancólicos con quienes es imposible relacionarse materialmente, y sin embargo son la razón de ser del mexicano. (Bartra, 2004, p.44-45)

Así, ese estereotipo del campesino, como ser melancólico, ha llegado a convertirse en uno de los elementos constitutivos más importantes del llamado “carácter” del mexicano y de la cultura nacional.

En *Atlántida*, la representación de las facetas de la personalidad del mexicano se hará cada vez más fuerte y evidente acercándonos a los elementos que se relacionan más específicamente a la vida urbana. No obstante, observamos en la obra de Villegas esta noción de edén perdido. En efecto, una cierta añoranza del pasado y de los que se fueron se nota en el cuadro 21, uno de los pocos momentos “tiernos” de la obra, cuando Virginia habla con Emeterio de su juventud. Allí, la joven cuenta el origen de su apodo, su primer amor y la confesión donde dice extrañar mucho a su hermano así como el apoyo que siempre le proporcionó cuando eran niños. Dice que Quique dejó la casa familiar, se enroló en un barco y vio mundo. De hecho, el hermano parece un personaje fantasmal de quien se sabe muy poco pero que se evoca aludiendo al pasado unas cuantas veces en la obra. Virginia siente nostalgia por no verlo más. Sin embargo, es por vía de esa misma nostalgia como lo recuerda, pues él nunca regresó.

Ese relato de la infancia de Virginia trae incluso la idea de ser víctima de la historia, víctima de un pasado en el que uno es condenado a vivir perpetuamente. En el mismo cuadro, Virginia cuenta varios detalles y desventuras de su niñez que sugieren la raíz de sus desdichas de mujer. Es ahí cuando fue predeterminado su futuro. Primero, cuando era niña, le gustaba salir con los muchachos de su barrio y se le ocurrió vestirse de niño para sentirse más cómoda. Se le quedó el apodo, Niño, pero también la huella de la transfiguración. Por esta razón las chicas no la querían, lo que también perdurará aún en su vida adulta: «[...] en la escuela las pinches chamacas me decían la más-carita, por eso ya no volví, [...]» (Villegas, 1985, p.155).

Un segundo ejemplo de ese volver sin fin a los temas del pasado es el paralelo entre la pérdida del hermano que dejó a la familia para vivir en el extranjero y la voluntad de su amante Chester de irse a los Estados Unidos y dejarla sola. Eso muestra cómo los hombres de su vida que la quieren acaban todos por dejarla, aun el pobre Emeterio, afectado por el hechizo de una mujer celosa.

Sin embargo, queda todavía el caso más contundente del destino programado de la protagonista: el relato de las circunstancias en las que perdió su virginidad por accidente. En aquel entonces, la niña Virginia andaba por las calles con muchachos del barrio y se hizo novia de un chico del grupo. Un día, se fueron solos de excursión y tropezaron con cinco "gandallas". Éstos quisieron golpearles por ser "maricones" (nos acordamos que Virginia se parecía a un chico). En la pelea, Virginia se cayó en una zanja y sintió que se desgarró algo entre las piernas. No supo más y perdió el conocimiento. Luego, con el cuerpo todo entumecido, vió la mancha de sangre: «Con la caída se reventó no sé qué y ya no era virgen, ni modo de que lo fuera a sentir pero sí lloré por lo que pasó, me quedé ahí sola hasta

que se hizo de noche, me quise morir.» (Villegas, 1985, p.157) Este relato sugiere que Virginia siempre fue la víctima de circunstancias exteriores a ella, pero creadas por su medio. Por culpa de la cobardía y violencia de los hombres, desde niña tuvo que sufrir vergüenza y desprecio sobre todo en sus relaciones amorosas. Luego de aquel episodio, no podría nunca más ser una mujer decente. Aun cuando no se vestía de hombre y seguía andando con sus amigos, se empezó a correr el rumor que era una arrastrada. Pero aquí nadie se rebela contra lo injusto del juicio ajeno y nadie tampoco procura cambiar la situación, limpiar la mancha que dejó el destino. Al contrario, la actitud de Virginia es más bien de víctima presa que aguanta y acepta. Lo dice ella misma: «Tuve que conformarme con mi suerte.» (Villegas, 1985, p.157) Es una melancolía bien mexicana la de un ser atrapado en su pasado que sufre perpetuamente su condición.

Ese volver sin fin a un pasado triste trae consigo la idea que las cosas no cambian, que el tiempo no avanza y tampoco tiene valor. *El tiempo sin sentido* es el capítulo en el que Bartra aborda esa otra característica que se pega al mexicano, es decir, la desidia. Ya de entrada, se dice que el hombre en su estado natural se encontraría feliz en su inmovilidad, viviendo un tiempo inacabable que se deslizaría con lentitud e indiferencia. Bartra recuerda que esta idea de un tiempo mítico ha sido importante en el pensamiento occidental e incluso constituye la idea que el hombre de la ciudad se ha forjado de la barbarie rural. En todas partes, el hombre civilizado contempla a sus antepasados o a los “primitivos” por la noción de progreso. Para el civilizado, el tiempo es absoluto, sin relación con el espacio, y fluye hacia adelante a una velocidad regular. Es incapaz de comprender otra forma de concebir el tiempo. De esta forma, asigna a las mentes “primitivas” un ritmo vital apacible y lento, o incluso una completa inexistencia de ritmo. Piensa que el otro trata el tiempo con desprecio e indiferencia y va a empezar a definirle por su lentitud natural y su abulia. De ahí proviene el mito de la desidia mexicana. Bartra advierte que ese mito

que provoca la impresión de que el tiempo no transcurre es un estereotipo que va a imperar. Para ilustrarlo, cita el punto de vista de Jorge Carrión sobre la cuestión:

El mexicano se adapta a este transcurrir temporal imperceptible. No siente el tiempo. No vive la necesidad de hacer hoy lo que puede hacer en un mañana idéntico y no es puntual porque ningún signo de la naturaleza le apremia a serlo. (Bartra, 2004, p.63)

Con eso, Bartra quiere hacer la demostración de que el hombre moderno requiere de mitos. En este contexto, el mito del hombre primigenio es uno que logró fecundar la cultura nacional mexicana y, al mismo tiempo, sirvió de contraste para estimular la conciencia de la modernidad y del progreso. Y como Bartra señala, una de las características fundamentales del ser primigenio es que habita en una peculiar dimensión melancólica en donde el tiempo transcurre con lentitud y mansedumbre. (Bartra, 2004, p.67)

Ese *tiempo sin sentido* nos parece muy bien personificado en la obra a través del personaje de Emeterio que por sí mismo constituye una metáfora de la inmovilidad y lentitud de este medio ambiente. No parece tener ningún sentido su situación. Es un joven, supuestamente amigo de Quique, que pasa un tiempo indeterminado padeciendo una enfermedad igualmente indeterminada: «[...] la tensión nerviosa es la que no lo deja aliviarse.» (Villegas, 1985, p.144) No puede salir, aunque quisiera, y pasa la mayoría del tiempo en reposo absoluto. Durante casi toda la obra, es cuidado por la madre de Virginia, (que de esta forma compensa la ausencia del hijo, pensamos) y no hace nada, sino escuchar con deleite a Virginia. Es un testigo pasivo de lo que acontece a su alrededor. La desidia que mantiene frente a su propia vida es asombrosa. No actúa nunca sino que soporta, en un total estado de dependencia, tanto las atenciones exageradas de la madre como el desenfrenado deseo de posesión de Chela.

En *Atlántida*, ya lo mencionamos anteriormente, pasado y presente se confunden para que la historia se repita. Más allá de esta constatación, la cuestión del tiempo en *Atlántida* puede observarse de dos formas. Por un lado, en cuanto a la forma de la obra como tal, ya hemos comentado que el ritmo de los acontecimientos y la sucesión de las escenas son bastante dinámicos, abruptos casi, a la manera de una película para el gran público. Por eso no se puede hablar de lentitud o de pesadez en cuanto a la forma en la que se presenta la obra. Pero por otro lado, con respecto a lo que viven los personajes, los círculos viciosos y los estereotipos en los que se ven atrapados, se siente que el real transcurrir del tiempo carece de importancia en esa colonia. De la misma forma, los indicadores de tiempo son escasos a lo largo de la obra y en algunas ocasiones ni siquiera se entiende cuánto tiempo ha pasado entre un momento y otro. Desde luego, es propio del arte teatral permitir tales saltos en el tiempo y de jugar con los parámetros establecidos para dar a entender algo más a través de la propuesta teatral. Quizás es precisamente eso, la poca importancia del tiempo que pasa, lo que Villegas nos muestra al fin y al cabo: no hace falta que haya tiempo, puesto que en este contexto carece totalmente de sentido. El desmoronamiento de la protagonista en la conclusión enseña que pese a todo lo que pudo suceder anteriormente, uno acaba tan solo y triste como siempre lo ha sido desde un principio. Aquí, el tiempo no lo cura todo y tampoco hace bien las cosas.

Esos aires de fatalismo duro constituyen la próxima característica de “lo mexicano” abordada por Bartra en su análisis. Para explicarlo, el autor se detiene en dos puntos claves del paisaje sociocultural mexicano que tienen una relación evidente con la melancolía: la soledad y la relación con la muerte. Desde un principio, ¿cómo no llegar a la conclusión que el mexicano es un ser sumamente melancólico cuando fue demostrada por uno de los pensadores mexicanos más destacados la presencia de la

soledad en el mero centro de su existencia? En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz señala que la soledad, siendo parte integrante de la condición humana, no es por lo tanto exclusiva de los mexicanos. Sin embargo, demuestra en su ensayo que el mexicano está encerrado en una soledad tanto personal como histórica que no logra trascender, temiendo volver al mundo y mirar hacia el futuro. Además, yacería en él todavía, después de muchas generaciones, el hecho de que viniera de un pueblo surgido de una violación (la conquista, madre de los mestizos). La mexicanidad se definiría entonces como negación y ruptura. Así, el mexicano se ve como un ser apartado, un huérfano, un eterno ausente, incluso una omisión, según Paz. Roger Bartra, por su parte, afirma que la soledad aparece como un ingrediente indispensable del sentimiento de pertenencia a un cuerpo nacional abstracto, hacia el que se siente un apego que crece en la medida en que aumenta la separación real entre los individuos, lo que ocurre de manera masiva en las grandes ciudades. (Bartra, 2004, p.51) Por la soledad que sufrimos, buscamos identificarnos con un grupo o una nación. Bien sea resultado de una conciencia colectiva atrapada en mitos recreados de antaño o consecuencia del estilo de vida que prevalece en ciudades “monstruos” como México, la soledad parece formar parte de la melancólica “alma” mexicana.

Y encima de una soledad ensimismada se pone el velo negro de la muerte. Melancólicos y mexicanos parecen reunirse otra vez en torno al culto a la muerte. La forma de celebrar la muerte de los mexicanos siempre ha sido sujeto de interrogación y de muchos estudios, como comenta Bartra. Desde los rituales aztecas hasta las fiestas alegres del día de los muertos el 1 de noviembre, la actitud del mexicano frente a ella siempre ha fascinado al extranjero. Parece no tener miedo a la muerte. Esta indiferencia del mexicano ante la muerte se nutriría de su indiferencia ante la vida, según Paz. Si la vida carece de sentido, ¿por qué preocuparse por la muerte? Es

como estar frente a otra concepción del tiempo, del porvenir y del fin de los días.

En su capítulo titulado *La muerte fácil*, Bartra afirma que el mito de la indiferencia del mexicano ante la muerte tiene dos fuentes: la fatalidad religiosa que auspicia la vida miserable y el desprecio de los poderosos por la vida de los trabajadores y los pobres. Es decir, por un lado, una religión católica que mantiene la muerte como un segundo nacimiento que los libera del doloroso paso en la tierra y, por otro lado, la indiferencia de los adinerados o dirigentes por la vida de los que viven en la miseria, como si fuesen animales.

Según el antropólogo, estas dos tendencias se entrelazan en la cultura mexicana para formar un tejido peculiar en el que se cruzan desesperación y desdén, zozobra y orgullo. Pero a este tejido cultural sobre la muerte se agrega un tercer elemento: la nostalgia del edén perdido se transforma en la búsqueda intelectual de la dimensión auténticamente humana que la civilización industrial ha sepultado. La confluencia de la zozobra del miserable con el desdén señorial por la vida de los desposeídos y con la angustia existencial de las clases intelectuales produce una forma peculiar de contemplar la muerte: se traduce en fatalismo, desprecio y búsqueda.

En este sentido, el desprecio por la muerte es un mito que encarna en la cultura mexicana y que llega a influir en el comportamiento cotidiano de algunos individuos e incluso, bajo ciertas circunstancias, de grandes sectores de la población. El desdén mexicano por la muerte forma parte de un rito colectivo que le da sentido a la vida. Por esta razón, Bartra no cree en el desprecio a la muerte como una significación de indiferencia hacia la vida.

Al leer la *Atlántida* de Oscar Villegas, uno se encuentra metido en un verdadero mar de fatalismo. Ya hicimos hincapié sobre la imposibilidad para el personaje principal de cambiar su destino; un destino que, según parece, ya fue determinado por un pasado que se repite interminablemente y que crea círculos viciosos de los que uno no puede escapar. ¿Cómo puede ser un estado todavía más allá de la fatalidad? Vale decir que en nuestro caso, por donde sea que miremos, las conclusiones son siempre negativas.

La fatalidad se halla entonces en destinos despiadados y, lo recordamos, caerá literalmente del cielo al final de la obra bajo la forma de una catástrofe anunciada. Además, la fatalidad de la obra se resalta mucho más dada la ingenuidad de la protagonista. La distancia enorme entre las esperanzas de uno y su posible cumplimiento es obviamente insuperable. Los deseos de encontrar un amor verdadero, ser respetada y tener éxito se destrozan dolorosa y continuamente contra la realidad de un medio donde se carece de valores humanos. ¿Cuál sería el término exacto para semejante actitud? Muy sencillamente, podría llamarse “ilusiones” de una joven llena de esperanzas en un medio pobre y difícil: «[...] No debería haber sentimientos tan hondos, sólo sirven para que uno se haga ilusiones y luego echar a perder el corazón, para qué tenemos sufrimiento si no se vive mejor.» (Villegas, 1985, p.123) Ahora, si lo tomamos desde la perspectiva melancólica, Virginia sufre más bien una gran “inadecuación con lo real” que le hace soñar cosas imposibles y que distorsiona su visión del mundo. No obstante, para el dramaturgo Oscar Villegas, las desdichas de Virginia y su actitud frente a ellas serían posiblemente una demostración de la “resiliencia” de esas mujeres que amaba y admiraba tanto precisamente por padecer la injusticia de sus desventuras. Repetimos que el autor veía en esas mujeres perdidas verdaderas heroínas de mucho corazón y valentía.

A través de los comentarios de Bartra, hemos visto que la soledad y la actitud hacia la muerte son ingredientes que nutren el fatalismo en la

sociedad mexicana. No es entonces gran sorpresa afirmar que ambas, muerte y soledad, están presentes en nuestra obra de teatro. La soledad que uno siente en las grandes ciudades se vive igualmente en Atlántida. Sin embargo, la soledad en la colonia representada por Villegas es sobre todo consecuencia del rechazo y del desprecio. Otra vez es el medio ambiente violento y despreciante el que provoca el sentimiento de aislamiento. En cuanto a la muerte, representa para Virginia una salida por donde escapar del dolor ardiente de la vida: «¡Déjenme morir, yo quiero morir, es mil veces preferible, déjenmeee!» (Villegas, 1985, p.127) Sabemos ya que va a intentar suicidarse al principio de la escena 9, acción que suele presentarse en el mundo de los melancólicos. Desde esta perspectiva, quizás más vale morir que seguir aguantando penas causadas por el rechazo y desprecio ajeno que una búsqueda ingenua e ilusionada no logra explicar y mucho menos aliviar. En fin, ese retrato de desesperación y fatalidad, tal como lo describe Villegas, ilustra mucho la afirmación anterior de Bartra en que la forma de ver la muerte en México se traduce en fatalismo, desprecio y búsqueda.

Todo lo que se ha ido mencionando hasta ahora culmina en un mito que los intelectuales más importantes van a tratar de explicar y exponer: el Adán agachado. Sólo vale pensar en la famosísima figura consagrada por Diego Rivera del hombre acurrucado bajo un enorme sombrero; una imagen que acabó convirtiéndose en un verdadero estereotipo de “lo mexicano”. A este respecto, Bartra introduce su capítulo *El héroe agachado* con una interesante cita de Sigmund Freud: «En el melancólico observamos... el deseo de comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este rebajamiento hallara una satisfacción.» (Bartra, 2004, p.91)

Al igual que el melancólico, parece que el mexicano tendría esta propensión a complacerse en la desvalorización. De hecho, el filósofo Samuel Ramos es quien inició la reflexión sobre el complejo de inferioridad del mexicano.

Para Ramos, el mexicano se ha encontrado históricamente enfrentado a una contradicción: una gran desproporción entre lo que quiere hacer y lo que puede hacer, la que lo lleva inevitablemente al fracaso y al pesimismo. Por esta razón desconfía de sí mismo y es asaltado por un sentimiento de inferioridad. Así, vive en la ficción, en la mentira para librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad. (Bartra, 2004, p.91-92) Luego, 15 años más tarde, Octavio Paz repitió, profundizó y consagró la misma idea: en el fondo del sentimiento de inferioridad, yace la soledad; por esa razón, el mexicano se protege de la realidad con múltiples máscaras. (Bartra, 2004, p.91)

De ahí, Bartra sostiene que las diversas expresiones de la filosofía de “lo mexicano” giran todas en torno a esta idea de base. Para demostrarlo, recreó un interesante intercambio ficticio, que se ubicaría por los años 50, entre varios intelectuales que han reflexionado sobre la condición mexicana. Por ese diálogo imaginario, y por otras referencias del autor, nos enteramos de las ideas de los más destacables del momento. Así, Ramos afirma que el mexicano padece un complejo de inferioridad, por lo que huye de la realidad y busca refugio en la ficción.¹⁹ Emilio Uranga replica a esta teoría precisando que el mexicano sería más bien un insuficiente: su manera de ser adolecería de insuficiencia constitucional. No obstante, no cabe duda que muchos comparten las ideas de Ramos e incluso quieren resolver la cuestión del origen de ese sentimiento según su especialidad o teoría. Por ejemplo, el psiquiatra Jorge Carrión piensa que la inferioridad proviene de esa tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo: toda la vida mexicana se encuentra impregnada de signos que advierten de su retroceso a etapas mágicas que les impiden ir hacia el progreso. Jorge Portilla, a su vez, afirma que es la acción fallida, desnaturalizada, mal

¹⁹ César Garizurieta afirmó lo contrario de Ramos. A partir de su reflexión sobre el personaje de Cantinflas, llegó a la conclusión que el mexicano era un realista: si padecía un sentimiento de inferioridad era por ser muy consciente de su miseria. Bartra pone en *Anatomía del mexicano* un fragmento de una de sus conferencias, *Catarsis del mexicano*.

interpretada que vuelve a los mexicanos introvertidos, melancólicos y desesperanzados. Salvador Reyes Nevares, por su parte, prefiere hacer hincapié sobre la fragilidad del mexicano ante sí y ante las cosas. En cambio, Octavio Paz parte de ese mismo sentimiento de inferioridad para explicar la actitud del mexicano moderno. Según opina, los mexicanos son como adolescentes taciturnos cuya valentía y machismo no son más que la irritación que les produce la impotencia, por sufrir un sentimiento de minusvalía.

Todas las ideas y teorías que Bartra revela en su simulacro de diálogo ilustran muy bien el empeño de los intelectuales mexicanos del siglo XX en definir y comprender la identidad del mexicano. ¿Ovejas negras en el rebaño? Sí, como sería el caso de Alfonso Reyes, quien advierte que sería equivocado tener una idea preconcebida sobre lo que es el “espíritu” nacional. Por su parte, Bartra cuestiona el origen y las consecuencias de tales teorías acerca del mexicano:

El perfil del mexicano que describe Ramos es una proyección cultural de la imagen que se ha formado la intelectualidad [...] del pueblo. La formación de esta imagen sólo puede explicarse por la dinámica política de la cultura dominante y por la función de los arquetipos en los mecanismos de legitimación [...]. (Bartra, 2004, p.92)

Para Bartra, la imagen de un mexicano incapacitado, históricamente disminuido que huye en la mentira, no es una imagen que procede de la investigación científica, sino de la historia de la cultura nacional. Con su voluntad de describir un arquetipo sociocultural, los intelectuales han legitimado y afirmado la idea de que el mexicano es “primitivo”, impotente, inmaduro, ingenuo y por consiguiente, sin confianza en sí mismo. En vez de explicar el comportamiento de la población mexicana, y pese a sus propios argumentos en contra de una real inferioridad de su pueblo, los pensadores

han participado en crear un arquetipo que trae en sí la idea misma de la inferioridad del mexicano, algo parecido a un Adán agachado.

En nuestra obra teatral, el sentimiento de minusvalía de los personajes de Villegas aparece bajo dos formas. Por un lado, se nota bastante la desvalorización que las mujeres experimentan, especialmente Virginia y Fidelia, ambas ingenuas e infelices que sí se sienten rebajadas en varias ocasiones. Como se ha demostrado en capítulos anteriores, la desvalorización y el rebajamiento de uno existe en Atlántida pero procede sobre todo del medio y de comentarios ajenos. Ese desprecio, que será destacado más adelante, parece ser el motor principal que alimenta ese sentimiento de inferioridad. Igualmente, las desproporciones entre los sueños y la imposibilidad de realizarlos concretamente crea y mantiene la idea de que ellas son incapacitadas para influenciar el curso de la vida. Detrás de la huida en la mentira y las esperanzas vanas tal vez se esconde el síntoma de una verdadera falta de confianza en sí misma. Por otro lado, tenemos a los machos inmaduros y violentos, desconfiados pero igualmente impotentes ante los acontecimientos. Esta descripción básica se aplica muy bien a personajes como Chester y Buzo. En *Atlántida*, estamos en presencia de la versión urbana y metamorfoseada del Adán agachado, llamado el pelado o el pachuco. Al respecto, Octavio Paz calificaba a este hombre de «desecho social de la gran ciudad» en el que descubrimos a un “primitivo”. (en Bartra, 2004, p.93) A este personaje de la urbe mexicana vamos a dedicar mucho la atención en la segunda parte de este análisis puesto que ha sido un protagonista sobresaliente en los cambios iniciados en la sociedad mexicana después de la Revolución.

Hasta ahora, hemos comentado la primera parte del eje elaborado por Bartra para explicar el camino que ha seguido el “carácter nacional mexicano”: **melancolía-desidia-fatalismo-inferioridad**. No hace falta

señalar que las emociones o estados descritos más arriba evocan la melancolía que nos interesa destacar aquí.

Metamorfosis

Sin embargo, después de la Revolución, otro mito se va desarrollando en paralelo al del héroe campesino: es la llegada del macho violento. Los mexicanos se rebelan y se transforman. Al operarse esta metamorfosis, un aspecto peculiar del hombre nuevo será su carácter violento. Nos dice Bartra:

La tensión nacionalista estimula un nuevo proceso [...]. Para una parte de la cultura dominante la masa popular deja de ser el otro; el ajeno indio agachado es sustituido, o al menos complementado, por un nuevo estereotipo con el que las clases cultas pueden, hasta cierto punto, identificarse: el mexicano violento y revolucionario, emotivo y fiestero, urbano y agresivo. (Bartra, 2004, p.108)

El nuevo héroe siempre aparece como un ser metamorfoseado, diferente de su matriz campesina indígena y debe encarnar el drama de la modernidad. El pelado o el pachuco son otras tantas formas que adquiere. El mito del indio con su inevitable tristeza rural, ya no es suficiente: el mexicano moderno debe contener la tragedia del mestizaje en un contexto urbano. El resultado es que el pelado es desconfiado, realista, escéptico, pesimista, indisciplinado, desordenado, terco y manifiesta una *crueledad doblemente ancestral* (indígena y española). (Bartra, 2004, p.110) De hecho es un hombre atrapado y por ello, potencialmente violento y peligroso: ha perdido sus tradiciones y vive en un contexto que todavía le es extraño.

Con eso entramos de plano en el mundo retratado en *Atlántida*. Ya sabemos que metamorfosis y violencia tienen una importancia mayor en el relato de Oscar Villegas. Más allá de ser temas abordados por un autor al tanto de los

esquemas de su sociedad, ambas son realmente telas de fondo, colores que tiñen la vida y los intercambios en la colonia. Es así porque toman parte de la forma en la que Villegas construyó su propuesta teatral. La primera, la metamorfosis, como vimos anteriormente, es una metáfora que se manifiesta en la obra por cuatro vías distintas. Para empezar, remitiremos a los tres diferentes nombres que va a llevar la protagonista a lo largo de la obra: Niño, Virginia y María Antonieta Ruvalcaba. Dichos cambios de nombre acompañan las metamorfosis físicas de Virginia. Éstas se iniciaron en la infancia con el gusto de vestirse como un niño; la pobre tuvo que quitarse el “disfraz” después de una pelea grave provocada precisamente por su aspecto. Más tarde, Virginia es una joven poco atractiva que se convierte en una mujer fatal que anda de cabaretera. Sin embargo, al final de la obra, entendemos que ella regresó a su primer aspecto de niño, después de que el aguacero haya destruido todo:

Entrevistador: ¡Muchacho! ¡Hey muchacho! ¡Qué les falta!
Virginia: ¡Tierra! (Villegas, 1985, p.184)

Así las metamorfosis no son permanentes: sólo son ilusiones de cambio o progreso que se crean (y se creen) hasta que la fatalidad lo arruina todo. De la misma forma, el hogar de la familia terminará destruido por completo después de haber sido renovado. Desgraciadamente, esas máscaras que son las metamorfosis, no logran esconder por completo lo que es uno realmente y de dónde viene. Lo repetimos, los personajes son maniatados a sus orígenes predeterminantes. Eso nos dice el coro-cantante del cuadro 26:

Caballo negro, caballo negro,
Tú tienes la cola blanca,
Tú tienes la cola cola.

Por eso pensamos que la canción, los varios nombres de Virginia, sus transformaciones físicas así como la apariencia de su propia casa son las

cuatro estratagemas que utilizó Villegas para integrar la idea significativa de la metamorfosis en *Atlántida*.

Igualmente ya fue comentada la presencia de la violencia en la colonia de Atlántida. Y aparece exactamente como fue descrita en el análisis de Bartra: una violencia donde yace todavía una fragilidad, una emotividad incontrolada que puede estallar en cualquier momento bajo los rastros de machos vulgares que se creen muy hombres. En la obra, son algunos los cuadros que tienen escenas explícitas de esa violencia. Pensamos en el cuadro 20 cuando Chester, enojado y celoso, se pelea con Virginia y la pega en la cara antes de sacarla a empujones. Luego, en el cuadro siguiente, Virginia cuenta a Emeterio el relato del día cuando perdió su virginidad: la joven y su novio habían sido golpeados por unos gandallas que no soportaban ver a dos “maricones” abrazarse. Más adelante, en el cuadro 26, estalla una bronca general en el cabaret. Un melenudo y un enmarascado inician el combate por ganarse a Virginia; otros quiebran botellas, salen puñales, gritan, hacen ademanes violentos. Y casi al final, en el cuadro 31, acontece ese momento cuando Virginia está en la calle buscando a Chester y que una señora le niega abrir la puerta. Las dos mujeres intercambian insultos y amenazas hasta que Virginia se encuentra sola mientras suenan disparos en la calle.

Desde luego, se puede añadir a esta lista la tentativa de suicidio de la protagonista, los rechazos brutales, las escenas de celos así como el desprecio y la falta de respeto que suelen prevalecer en este medio; son otras tantas formas de violencia que los personajes sufren a lo largo de la historia. Sin embargo, cabe mencionar otra vez que el habla utilizado por los personajes de Villegas es sin duda el vehículo más importante de la violencia en la obra. Es un lenguaje crudo, grosero y vulgar que se manifiesta en el cabaret como en la calle y que capta el ambiente de este mundo bajo y duro.

También, muchos papeles de hombres en *Atlántida* pintan perfectamente a este macho agresivo que es el Pelado. Chester, Buzo y Fito, los tres amantes de Virginia, encarnan en todos sus aspectos a esos hombres urbanos, brutos, violentos y tercos. Pese a que Chester sea el único que cometió actos concretos de violencia para hacerse el “de muchos huevos” frente a los demás (cuadro 20), Buzo y Fito han demostrado, cada quien a su manera, su terquedad y su desconfianza. Por ejemplo, son notables, primero, el empeño de Buzo para tener sexo con Virginia y, segundo, la actitud general de Fito, que goza de sus compañeras para después desconfiar de ellas y rebajarlas en la deshonra. Eso recuerda que los intercambios de Virginia con los hombres evolucionan siempre en torno a este triángulo de demandas sexuales, comportamientos vulgares y rechazo. De ahí, se evidencia que la violencia de *Atlántida* no sólo se halla en golpes y broncas sino también en una forma de hablar y tratar al otro que es grosera y humillante e incluso se refleja en la actitud machista de hombres que intentan esconder su malestar y su impotencia. Se nota que gran parte de la “fauna” masculina del mundo de Villegas parece conformarse con el estereotipo: los clientes del cabaret, las bandas de jóvenes en la calle, los “gandallas”.

Y eso no es todo. Pese a que hemos pasado del otro lado del eje de Bartra, después de que se haya iniciado la metamorfosis, todavía está la melancolía muy cerca o por lo menos se sienten síntomas de ella. Irónicamente, junto a estos aires de violencia, nos hallamos ante el sentimentalismo y la emotividad del mexicano. Las vertientes de esa sensibilidad también se volvieron temas de investigación para intelectuales.

Por ejemplo, Ezequiel A. Chávez ha estudiado cómo se manifiestan las emociones y la sensibilidad de diferentes grupos de individuos en México. Descubre que el indio tiene emociones profundas, pero es impasible;

dominado durante siglos, es capaz de soportarlo todo. El mestizo vulgar, el pelado, tiene al contrario una sensibilidad invasora, expansiva, dinámica y exterior: es un impulsivo. (Chávez, 2002, p.25-45) Por su parte, Uranga explica que la emotividad es una fragilidad interior de quien vive amargado por la destrucción. Por lo tanto, se combina una fuerte emotividad con la disposición a rumiar internamente todos los acontecimientos de la vida. De ahí procede su carácter sentimental y emotivo. (Uranga, 2002, p.147 y Bartra, 2004, p.123) Portilla, a su vez, afirma que los mexicanos son existencialistas desde el nacimiento por ser afectados por una incurable accidentalidad. (Bartra, 2004, p.123)

Entonces, la emoción del mexicano, nos dice Bartra, proviene del mestizaje entre violencia e impotencia. Por ello, se supone que el mexicano es agresivamente apasionado, aunque fácilmente se disuelve en ruegos, lloros y quejas. Desde el punto de vista del antropólogo, estos gritos sentimentales del pueblo oprimido fueron institucionalizados por la élite política y transformados en una alternativa para la cultura nacional. Como la idea del mexicano melancólico ya no es suficiente para captar el drama de la modernidad, "lo mexicano" acaba convirtiéndose en una mascarada patética de machismo sentimental, que es la forma en que aparece el mito en un gran número de canciones. En este contexto, cita a Félix Palavicini:

Se cree que el alma de los mexicanos es melancólica; sus canciones dolientes, quejumbrosas, lánguidas, suelen dar idea de un pueblo que sufre. La verdad es que nuestro pueblo no es precisamente melancólico sino patético. Su alma no es triste sino trágica... [...]. (Bartra, 2004, p.124)

Desde luego, Villegas hubiera asentido el último comentario, pues observaba el drama y la tragedia en la vida de los marginados de la ciudad. Recordemos que el dramaturgo estaba fascinado precisamente por los relatos que amalgaman perdición, amor y sufrimiento. Confesó que su

imaginario fue seriamente influenciado por los destinos trágicos de mujeres perdidas, esas historias donde el desgarramiento de los sentimientos y la impulsividad aprisionaban a las pobres muchachas en sus problemas. Esta forma de ver y experimentar la vida sentimental a través del dolor es parte integrante de su teatro y más que nunca en *Atlántida*.

Sin lugar a dudas, las numerosas canciones incorporadas en el texto de *Atlántida* son las mejores representantes de ese sentimentalismo dicho "mexicano". Un buen ejemplo de esta expansión de los sentimientos es la serenata dedicada a Fito en el cuadro 6:

Tuve ganas de verte muy cerca
y te vine a buscar;
yo sé bien que perdí la partida
yo sé bien que humillaste mi amor,
pero tuve ganas de verte muy cerca
y te vine a rogar.
Que vuelvas, que vuelvas tan sólo una vez
pero que vuelvas;
mi cielo, yo vengo a pedirte perdón
para que vuelvas.
Si quieres mi vida, mi vida te doy,
que más da que la gente nos diga
conozco a los dos. (Villegas, 1985, p.124-125)

Este trozo corto logra reunir pérdida, humillación, amor y ruegos, es decir los elementos esenciales de una verdadera experiencia amorosa según los parámetros que hacen vigencia aquí. Hace falta añadir que esta serenata se canta en un contexto poco romántico: Chester y Virginia, borrachos, andan con la flota en la calle organizando la desvelada. La verdad es que este sentimentalismo cojo observado en *Atlántida* resulta a menudo burdo y lamentable. Con eso, viene la imagen asombrosa del macho agresivo, de repente arrebatado por una herida en sus sentimientos, que se hace el sentimental rogando como un niño por lo que se le niega. El mejor ejemplo de esa conducta está en la escena 23 cuando Buzo acosa a Virginia en su casa mientras ella tenía ya a Chester de visita:

Voz del Buzo: ¡Eso qué chingados me importa! ¡Por qué no puedo abrazarte, me faltan brazos o manos o de qué tengo que cuidarme! ¡No me pareció!

Voz de Virginia: Por favor, Buzo.

Voz del Buzo: ¡Por mi qué lo sepan todos y que chinguen a su madre! ¡Acaso tú ya no me quieres o cuál es el pedo! ¡Siempre te culeas!

Voz de Virginia: Ya calma tus nervios por favor.

Voz del Buzo: ¡No me callo! ¡Te quiero y eso quién me lo va a impedir! ¡y si te beso es porque me gustas! (Villegas, 1985, p.165)

Este diálogo da muestra que los hombres en *Atlántida* son agresivamente apasionados, como comentaba Bartra en cuanto al pelado. Son impulsivos y parcos, tanto en la bronca como en el amor y suelen encontrarse en una tenue y extraña frontera entre animal y sentimental.

En resumen, el mexicano moderno procura esconder su alter ego melancólico para mostrar una faz de macho patriota y revolucionario, profundamente sentimental a pesar de sus ademanes parcos y duros. Y para este “nuevo” mexicano es necesario inventar una nueva forma de sufrimiento. Así, nos explica Bartra que el nuevo héroe de la modernidad debe demostrar una dimensión trágica y dramática para ejercer una fascinación sobre sus contemporáneos; ha de ser un paria de la propia sociedad que lo ha creado. Su medio ambiente urbano y hasta sus propios compañeros en la miseria lo traicionan y lo agreden. Entonces, el proletario se vuelve un resentido.

Sí, el mexicano se siente traicionado por el mundo que lo rodea; esto se revela ante todo en sus relaciones amorosas y sus amistades. Es ese ser ofendido quien inspira cantidades innumerables de canciones populares, verdaderos lamentos de un ser herido, según Bartra. También a esa situación se agrega el hecho de que hay una admiración socialmente

aceptada en México por quien sufre a causa de sus sentimientos. Todos los actos irracionales o vengativos acaban legitimados por este supuesto fuego que arde dentro de cada mexicano.

El autor afirma que el mexicano sólo puede defenderse de la explotación con el rencor: está de cierta forma aprisionado en un círculo que pasa de la violencia a la emotividad, de las emociones al resentimiento para volver de nuevo a la violencia. «[...] el resentimiento es la mejor forma que ha encontrado la cultura dominante para disimular la desnudez del mexicano moderno.» (Bartra, 2004, p.137)

Villegas no deja de poner de relieve este otro rasgo destacado del “carácter” mexicano. En efecto, *Atlántida* brinda pruebas claras de la tendencia del héroe moderno a ser repudiado por su entorno. En nuestra obra de teatro, se vive y se canta muy fuerte el dolor de haber sido dejado por los que menos se esperaba:

Mi último refugio
pensé que fueras tú
y fue mi gran fracaso
poner mi fe en tu amor,
hoy frente a ese fracaso
que me hace padecer
sangrándome la vida
me escondo en mi dolor. (Villegas, 1985, p.138)

Como ya se mostró cuando tratamos las relaciones entre personajes, las traiciones desempeñan un papel central en el desenlace de las desventuras de Virginia. Eso lo anuncia el dramaturgo desde el principio de su obra: Fito, el amor de Virginia, acaba por confesarle que nunca tomó en serio la relación, tampoco la quiso y aun peor, siente todavía vergüenza por haber estado con ella. Notamos que las traiciones suelen acompañarse de comentarios rudos que rebajan al otro, lo que necesariamente alimenta el

rencor y el sufrimiento: «[...] ahora para ti soy vagabundo que va por el mundo como criminal.» (Villegas, 1985, p.122)

Luego serán sus mejores amigos los que la traicionarán a su vez. Chester, el que fue tanto un amigo, un amante y un amor, tanto adorado como odiado por Virginia a lo largo de la historia, pues acaba la relación porque no quiere que nadie le detenga en su proyecto de ir a los Estados Unidos. Pese a las promesas de volver a verla antes de irse y a su voluntad de defenderla en la bronca del cabaret, Chester desaparece, escondido de la pelea e incluso de Virginia. Es Chela, la amiga celosa, quien acoge, o mejor dicho guarda, a Chester así como a Emeterio. Ella hizo desaparecer de la vida de Virginia a los dos hombres que le tenían más afecto. Ambas traiciones, es decir la huida de Chester y la venganza de Chela, suceden simultáneamente con el inicio del aguacero. Al fin y al cabo, la gran pena de Virginia, ilustrada por una tormenta devastadora, se origina de haber sido dejada y traicionada más de una vez. Su mundo se derriba en el sentido propio y figurado de la palabra.

Ocurre entonces de igual modo tanto en nuestra obra teatral como en los dictados de la vida mexicana: el paso obligatorio del protagonista es vivir el purgatorio de un ser repudiado por los demás. Es ésa su gran tragedia. ¿Y quién otro sino el melancólico conoce mejor lo que siente el mexicano? También es un personaje que se complace en ser un incomprendido, un desdichado que vive solitario en un cierto exilio social y que, por consiguiente, se encuentra al margen. Si puede ser admirado por su genio, paradójicamente puede incluso ser rechazado por sus humores o su pesimismo. Es ésa su maldición. Ambos, mexicanos y melancólicos, padecen un mal que les hace dudar del futuro y aun negarlo. Es una actitud que sabotea las iniciativas de mejorar la vida como lo explicamos en seguida.

Para concluir este perfil del “carácter nacional mexicano”, hace falta abordar otra forma de defensa y resistencia que prevalece mucho en el país y posiblemente, según parece, impide el avance del pueblo mexicano. Esta inclinación es la evasión que se produce a través del relajo, lo que Bartra llama la «pequeña revolución privada».

El relajo, como lo explica, es «[...] ese gelatinoso aflojamiento de normas que permite una insubordinación limitada, que tolera un relajamiento dosificado de las reglas de comportamiento civil.» (Bartra, 2004, p.162) También dice que consiste en la violencia y la revolución bajo su forma dócil y domesticada e incluso una forma de expulsarlas y transfigurarlas. La noción de relajo tiene su origen desde luego en una actitud de autodefensa popular que intenta desorganizar y embrollar los mecanismos de dominación y explotación. Se establece entonces una dualidad entre el pelado, el hombre de relajo, y el apretado, la personificación de la clase dominante. La consecuencia es que poco a poco, todos se enmascaran: el pelado detrás de su relajo, el apretado detrás de su hipocresía y su desprecio disimulado.

Al institucionalizarse, el relajo se convertiría en una trampa porque crea un tipo de diversión ante una verdadera protesta. Al respecto, Portilla señala que el relajo sabotea la libertad, a diferencia del humor o de la ironía, y que el desorden que genera es un embrollamiento de los canales de la acción. (Bartra, 2004, p.162) Además, afirma directa y duramente que el “relajiento” es un hombre sin porvenir. Se niega a tomar nada en serio, a comprometerse en algo y, por consiguiente, se niega a garantizar cualquier conducta propia en el futuro. Hasta toma sus propios proyectos como objeto de burla. Esa actitud irresponsable lleva al sabotaje y la autodestrucción de lo que el mexicano no asume. Lo que implica que el relajiento tiene miedo de su propia excelencia. El relajo es entonces nada

menos que un movimiento autodestructivo, «un rosario interminable de instantes negados.» (Portilla, 2002, p.184)

Este último punto analizado por Bartra se establece más bien en el ámbito social o laboral de la vida mexicana, mientras Villegas se concentra casi exclusivamente en la vida sentimental de sus personajes en su obra teatral. Quizás eso explica por qué no se ha encontrado en *Atlántida* ejemplos claros de relajación. Sin embargo, se observan muy bien dos manifestaciones que derivan directamente de este comportamiento. Primero, ahí no se toma nada en serio; segundo, reina en la colonia una tendencia importante al sabotaje y la autodestrucción. Por ejemplo, las relaciones amorosas y sexuales, que tienen un papel de primer plano en la obra, siempre se inician por un impulso del placer inmediato sin pensar en las consecuencias o los sentimientos del otro.

Virginia: Hasta ora, hemos sido amigos y ya.
 Chester: Dame chance, vamos a seguir siendo amigos.
 Virginia: No... ya juré no hacerlo.
 Chester: Ora por dónde.
 Virginia: No te burles, ves, todo lo tomas a guasa, suéltame.
 Chester: Y tú, todo lo tomas a pecho, [...].
 (Villegas, 1985, p.126)

Luego, recordemos que Chester le contestará de la misma forma a la hora de despedirse y dejarla posiblemente para siempre. Su discurso es el siguiente: «[...] si no te quedas contenta porque vine, entonces consíguete a otro mejor.», «[...] no vamos a llorar por una despedida cuando todo se puede olvidar.», «[...] tú y yo nos volveremos a ver si Dios nos da licencia, si no, ya nos conocimos.» (Villegas, 1985, p.167-168) Las palabras del novio ilustran bien esta actitud descuidada por la cual todo tiene poca importancia, que «¡No hay pedo güey!». Por lo tanto, disminuir el impacto de todo lo que acontece a nivel de los sentimientos contrasta muchísimo con la propensión opuesta a estallar precisamente cuando los sentimientos

se ven atacados. Extrañamente, si los personajes de *Atlántida* saben exagerar las demostraciones de sentimientos, luego pueden bien invalidar todo en cuanto mejor les convenga. Como se señaló más arriba, eso no es más que una autodefensa frente a lo que no se puede asumir. Porque temen la felicidad y dudan de su propia capacidad en hacer lo necesario para conseguirla, usan de forma inconsciente el sabotaje y la autodestrucción.

En *Atlántida* existe este afán de hipotecar o aniquilar toda tentativa de mejoramiento de la vida, tanto para los demás como para sí mismo. En ocasiones, el personaje se vuelve su propio enemigo, como se observa en la facilidad de Virginia en caer continuamente en las mismas trampas amorosas, en los mismos rumbos donde la violencia y la falta de respeto destruye poco a poco a la persona. También hay los daños que se causa a ella misma por su actitud ruda e impetuosa. Tiene mucho talento para exponerse a situaciones dramáticas cuyas conclusiones suelen llevar consigo más dolores y desprecio: trabaja en lugares depravados, anda con cobardes vulgares, canta serenatas a un amor perdido que no la quiere más, entre otras. En la escena 9, esta tendencia a hundirse en el drama la lleva a cometer suicidio, el acto más violento de destrucción que uno se pueda infligir a sí mismo. Así, las derrotas dolientes y repetidas acentúan la idea de que no hay futuro posible en Atlántida. En esta colonia, se niegan el futuro saboteándose uno al otro y manteniendo los círculos viciosos sintomáticos de la miseria urbana.

Entonces, la evasión que procede del relajo es una huida. Una huida hacia adelante que compromete el futuro. El hombre en México huye de su futuro pero igualmente de la mujer. Al respecto, Bartra escribe lo siguiente:

[...] el Adán mexicano no quiere a las mujeres como las hace, ni es capaz de hacerlas como las quiere. Cuando son comprensivas y virginales, las viola; pero cuando se vuelven

lúbricas, huye temeroso y se refugia en las faldas de la madre-virgen. Necesita sentirse culpable siempre, [...]. (Bartra, 2004, p.185)

Como la sexualidad y la situación de la mujer son temas ineludibles en la obra de Villegas, parece necesario señalar los comentarios del antropólogo sobre la cuestión antes de concluir su examen de la identidad del mexicano.

Explica que la lógica del erotismo en México funciona de la siguiente manera: la mujer debe ser fogosa cuando el hombre es inocente y aturdido pero debe volverse consoladora, dulce y comprensiva cuando el macho está consumido por el pecado y la lujuria. Es ésa la imagen ideal que el mexicano se forma de su compañera, el arquetipo de la mujer mexicana encarnado en la dualidad Malinche-Guadalupe: la Chingadalupe.

Surge así una típica relación «sadomasoquista», como dice Bartra, en la cual la mujer debe comportarse con la ternura y la abnegación de una virgen para expiar su pecado profundo; es heredera de una antigua traición femenina porque yace todavía en su interior la Malinche. Esta mezcla de veneración total a la mujer amada y de rencor profundo hacia la hembra traicionera es un contraste que se encuentra en la cultura mexicana y sobre todo en un sinnúmero de canciones. Por lo tanto, la mujer se hace símbolo de traición tanto como de amparo, lo que obviamente resulta un cargo difícil de asumir, quizás imposible.

Bartra recuerda que la idea de las dos Evas, la virtuosa y la pecadora, es antigua en la cultura mexicana. Existe, por un lado, la virgen-madre protectora de los desamparados, la guadalupana; por otro lado, la madre violada y fértil, la chingada, la Malinche. Pero esas dos figuras aparentemente opuestas no lo son en realidad, según el antropólogo; serían más bien dos caras de la misma medalla. Explica que la Malinche traicionó tanto a su pueblo como la Virgen al suyo: ambas vírgenes se entregaron a

quienes fueron regaladas y ambas quedaron, cada quien a su manera, deshonradas y violadas. Por eso, la primera se hizo la madre de todos los mestizos y la segunda se convirtió en una Virgen india y morena, lo que consagró en ambas una imagen protectora y maternal. Eso lo llama Bartra «el primer intercambio carnal, simbólico y material de vírgenes por madres entre españoles e indígenas.» (Bartra, 2004, p.173) Así, la Malinche y la Virgen de Guadalupe son dos encarnaciones de un mismo mito original y esta doble figura que cada una de ellas lleva en sí es la fuente originaria del arquetipo de la mujer en el país:

Estás imágenes primigenias de la mujer que es capaz de penetrar en otro mundo o que es penetrada por otro mundo – dominante y dominada, virgen y ramera, reina y esclava – van a ser las materias primas que con el tiempo conformarán la imagen medular de la mujer mexicana moderna. (Bartra, 2004, p.174)

Se evidencia bastante esta dualidad de la imagen de la mujer en la *Atlántida* de Villegas. Desde luego, se nota la presencia de la madre buena y devota que colinda con la de la mujer joven e impetuosa. Mientras la madre cuida a su familia y a un enfermo que ha recogido en su casa, la hija se mete por los rumbos de la sensualidad y del sexo para conseguir trabajo y hombres. Sin embargo, la oposición que nos interesa se marca todavía más en la conducta de Virginia precisamente frente a la sexualidad. A lo largo de la obra, Virginia es tanto la mujer fiera que no teme “aflojar la nalga”, como la joven que quiere hacer bien las cosas para ser respetada, a pesar de su actitud y entorno bajo. Si a veces consiente el sexo a regañadientes, en otras ocasiones asume totalmente su papel de mujer fatal y fogosa. Los hombres, por su parte, reaccionan de la misma forma: pueden acosar violenta y directamente a las mujeres cuando se les antoja acostarse con ellas y, pese a ello, repudiar a las que se dejaron seducir o que lo disfrutaron un poco. Es cuando se despierta en la mente masculina la duda

de la posible traición de la mujer que lo enloquece. Este juego de seducción deshonesto entre hombres y mujeres está bien representado por la relación de Fidelia con Fito. Recordemos que en el cuadro 18, Fito confiesa a Chester sus dudas en cuanto a la fidelidad de su Fidelia, la señorita decente por la cual dejó a Virginia. Sus temores de ser engañado lo llevan a exigir tener sexo con ella antes de casarse para tener prueba de su virginidad y compromiso: ni siquiera eso convence al espíritu desconfiado del novio y Fidelia acaba por embarazarse antes de tiempo. Esta situación aún confirma la tendencia de los personajes en sabotear constantemente el futuro por su actitud en sus relaciones. Por lo tanto, las mujeres son amadas pero temidas, objetos de orgullo o de sospechas. Así vive la protagonista sus historias de amor: despierta en los hombres pasiones pero también vergüenza; es una mujer deseada pero repudiada. Por eso pensamos que representa muy bien la dualidad en la que está encerrada la imagen de la mujer mexicana.

Así, acabamos de completar el eje que señala los diferentes puntos de articulación del “espíritu” mexicano: **melancolía-desidia-fatalidad-inferioridad / violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión**. Para Bartra, esta línea marca el periplo que debe recorrer el mexicano para encontrarse a sí mismo, desde el edén originario hasta el apocalipsis urbano. Ese imaginario que define al mexicano ha logrado transponer al territorio de la cultura nacional las dos grandes clases sociales masivas que forman la base del Estado moderno: los campesinos y los obreros. El autor sostiene que las imágenes de estas dos grandes masas sociales han sido no sólo transfiguradas en una polaridad subjetiva de actores, sino que han sido sumergidas y diluídas en dos sustancias espirituales que alimentan el “alma” nacional: la melancolía y la metamorfosis. «Ante la metamorfosis desenfrenada aparece la escapatoria de la melancolía: se trata de dos extremos de un mismo eje.» (Bartra, 2004, p.193)

En México, el sufrimiento de la melancolía y de la metamorfosis es precisamente la vía peculiar en que la intelectualidad ha revivido y dado forma a los sentimientos populares. Esta elaboración estimula una estructura de mediación que sirve de puente imaginario entre la élite y el pueblo. Al respecto, el autor escribe:

[...] es una imaginería capaz de expresarse tanto en la alta cultura como en la cultura popular, tanto en la novela y la poesía como en las comedias televisadas o radiodifundidas y en los comics: de lo sublime y exquisito puede pasar a la vulgaridad plebeya. Es un complejo de redes imaginarias capaz de atravesar las fronteras que separan a las clases sociales sin perder sus atributos esenciales. (Bartra, 2004, p.193)

Desde el punto de vista del antropólogo, el ser mexicano se encuentra atrapado en este manojito de rasgos psicoculturales que forma la identidad nacional. Sin embargo, ese retrato de “lo nacional” sólo tendría sentido dentro del sistema de dominación. La cultura nacional se identifica con el poder político, de tal manera que quien quiera romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar o peor traicionar a la cultura nacional. (Bartra, 2004, p.188-190)

Desde luego, la conclusión de Bartra tiene una orientación más bien política. Según el autor, el “alma” mexicana se encuentra maniatada en una jaula de melancolía pero también en una red de legitimación política. Advierte que la función de su canon del axolote, su metáfora de la formación de la identidad nacional, es permitir ubicar la presencia en la cultura nacional de procesos legitimadores del sistema político. Exponer tales procesos es una tarea que le parece indispensable para comprender la naturaleza del sistema político mexicano.

Sin embargo, es legítimo preguntarse dónde queda la frontera entre mito y realidad. Si los mitos influyen sobre la forma de verse a sí mismo, si logran

penetrar el imaginario de toda una sociedad ¿sería torpe pensar que posiblemente se van transformando con el tiempo en algo tangible, real, concretizándose paulatina y seguramente más allá de las creencias populares? No nos detendremos más en estas complejas cuestiones de formación de las identidades nacionales. No obstante, lo que sí parece relevante es haber destacado la presencia de la melancolía en lo que se considera el “carácter nacional mexicano”. Y ya fuera por cuestiones de herencia, de reacciones a las circunstancias históricas, o por redes imaginarias alimentadas por una cultura dominante para definir lo que es o lo que no debe ser representado como “lo mexicano”, Bartra da pruebas de que en cada paso que hacemos en el recorrido hacia el ser mexicano, nos encontramos con la melancolía. Como el título de la obra lo sugiere, los mexicanos están atrapados en un mar de sentimientos que se emparentan de cerca o de lejos a esa peculiar forma de tristeza; se hallan en una jaula de melancolía. Pese a que resulta un retrato sumamente completo de lo que constituye el “carácter nacional mexicano”, el autor no pretende que su análisis define al mexicano del todo. En cambio, no cabe duda que su reflexión sobre la cultura mexicana es un marco de referencia muy importante que reúne los puntos de vista de los intelectuales sobre la cuestión y que explica con mucha documentación y crítica los mitos que han forjado con el tiempo la identidad mexicana.

La meta en este último capítulo de la investigación era exponer estos elementos sobresalientes del “carácter nacional” y demostrar que Oscar Villegas incorporó cada uno de ellos en su obra de teatro. Por consiguiente, afirmamos que *Atlántida*, además de ser una obra impregnada de melancolía, (en el sentido más universal de la palabra y tanto en su forma como en su temática), también presenta los mitos que definen al mexicano aún hoy en día. De esta forma, constatamos que Villegas y Bartra, el dramaturgo y el antropólogo, compartieron el mismo afán de explorar el vínculo intrínseco entre mexicano y melancolía.

5. Conclusión

Al iniciar este proyecto de maestría, nunca habíamos previsto encontrarnos con el inmenso concepto de la melancolía. En aquel momento, la intuición seguía el interés por descubrir qué se hallaba detrás de lo que se percibía como la fatalidad y la desesperación del mexicano. Esta gran intensidad melodramática, tanto en la pantalla como en otras manifestaciones artísticas, nos llamaba la atención y parecía no dejar mucho espacio para otra forma de expresión o de visión del mundo en todos los niveles de la cultura.

Sin embargo, al investigar sobre esta peculiaridad, fuimos descubriendo que esta multitud de sentimientos se explicaba o se resumía en un síntoma muy extendido en la historia universal: la melancolía. Además, se descubrió rápidamente que también en el ámbito del teatro nacional se encontraba una obra de importancia que había condensado e ilustrado la esencia de esta dolorosa inclinación: *Atlántida*.

Esta obra teatral de Oscar Villegas evoca varios aspectos de la melancolía mediante las tribulaciones de sus personajes, las temáticas centrales que surgen de sus comportamientos, e incluso la forma de su propuesta teatral. Al analizar este drama, hemos ido viendo que la característica imperante de la *Atlántida* de Villegas era precisamente su experimentación con la forma; por ella el autor hizo resaltar, más allá de los sucesos relatados en la historia, los mitos relativos al mexicano que ponen de relieve su faz de ser doliente. Bien sea el habla de la calle, grosero y vulgar, que capta el ambiente violento de la colonia, la presencia de canciones líricas profundamente significativas del dolor de los personajes, o la estupenda recreación del universo cinematográfico para el escenario, la manipulación

de los recursos teatrales por Villegas funciona de modo excelente para mostrar la melancolía de “lo mexicano”.

Por lo tanto, nos hallamos ante una obra que trata de los mitos de su sociedad y a la vez titulada por el nombre de otro mito, éste de alcance universal. Desde luego, no era fortuita la elección del dramaturgo: a parte de la irónica comparación entre nuestra colonia pobre y la isla riquísima de Platón, *Atlántida* remite sobre todo a la destrucción de una civilización en decadencia. A este respecto, el lugar imaginado por Villegas tiene efectivamente ademanes pervertidos y caóticos, muy reveladores de su sustrato; es un lugar violento donde la falta de respeto y el deprecio acaban por destruir a la persona. Curiosamente, esta descripción que se hizo del lugar de *Atlántida* en este estudio se emparenta mucho con el lugar retratado años antes por Jean-Paul Sartre en *La Nausée*: un mundo de desilusión (demistificado) que carece de valores humanos; ilusiones perdidas que pueden llevarnos a la utopía de los hombres, tan significativa en el relato de la antigüedad. Además, vimos que ese mismo lugar puede transformarse conforme al estado de ánimo de la protagonista, siendo el reflejo de sus altos y bajos. Por consiguiente, cuando la inevitable fatalidad se presenta al final, el desmoronamiento de nuestra cabaretera se convierte en la destrucción total de la colonia por un aguacero apocalíptico; la gran pena de Virginia hecha agua en ese momento recrea el mito del fin de los días.

El antropólogo Roger Bartra lo señaló en su ensayo: el hombre requiere de mitos. Tanto, que se empeña en crearlos para explicarse el mundo así como los fundamentos que definen su identidad. Por la lectura de *La jaula de la melancolía*, entendemos que el mexicano no es evidentemente un individuo más melancólico que otro, sino que se ve atrapado en una red imaginaria de mitos e ideas *típo* que la cultura se ha apropiado y logró fijar en las mentes como siendo la imagen representativa de “lo mexicano”. La intelectualidad,

a pesar suyo, habría creado esos parámetros que etiquetan al mexicano y alimentan la percepción de que la melancolía yacería en lo más profundo de su ser. Según expone Bartra, desde un principio, se vio retratado el mexicano como un ser triste y pesimista, víctima de la historia, que vivía en la añoranza de un edén perdido. A eso se añadió la supuesta desidia de este personaje “primitivo” que, además, era afligido por la fatalidad, al hallarse la muerte y la soledad en el mero centro de su vida. Y porque, encima de todo, parecía sufrir un sentimiento de inferioridad, se consagró definitivamente la figura del Adán agachado para el mexicano. Éste es el terreno fértil en el que crecerá la idea de la melancolía “mexicana”. Sin embargo, con la Revolución, el mexicano inicia una metamorfosis que revelará el lado oscuro de su carácter. A la melancolía, todavía bien instalada en las mentes, se agrega la violencia del macho vulgar que quiere imponerse pese a su falta de confianza. Esta explosiva mezcla de violencia e impotencia sería el origen de la gran emotividad del mexicano, expresada sobre todo por el sentimentalismo contenido en sus canciones dolientes y sus quejas de amantes rechazados. Y a través de la traición y el repudio aparecerá una nueva forma de sufrimiento, el resentimiento. En este contexto, el mexicano para protegerse busca refugio en la evasión que procura el relajamiento, lo que constituye también su única forma de protesta frente a la clase dominante.

Por este recorrido de la melancolía hacia la metamorfosis, Bartra explica las ideas de base que han ido definiendo con el tiempo al “carácter nacional mexicano”. El antropólogo afirma que es por la vía del sufrimiento de la melancolía y de la metamorfosis como se han formado los sentimientos populares que sirven, según opina, de puente entre la élite y el pueblo. Por nuestra parte, creemos haber logrado mostrar en esta memoria que cada uno de los puntos abordados por Bartra en su eje de la personalidad del mexicano se encuentran retratados en *Atlántida*.

Al acercarse al final de este estudio, se evidenció que ambos hombres, Villegas y Bartra, habían explorado cada quien a su manera los interesantes lazos que existen entre el mexicano y la melancolía. Verdaderas búsquedas, una artística y una social, que llevaron a sus autores a los componentes más profundos de la identidad mexicana. Todavía más sorprendente fue darse cuenta que llegaron a una misma conclusión: en la sociedad mexicana como en *Atlántida*, algo impide que el individuo logre su desarrollo natural y completo; éste queda convertido en algo que no es. Las palabras utilizadas por Woodyard para explicar este aspecto de la obra de Villegas son casi iguales a las que usó Bartra para designar la evolución del mexicano y del anfibio al que fue comparado en su ensayo. Estas constataciones nos llevan otra vez al duo metamorfosis / melancolía, siendo la melancolía la más culpable, según Bartra, puesto que encadena al mexicano. El hecho podría ser muy cierto si lo contrastamos con esta definición de Jackie Pigeaud: la melancolía es el enlace supremo entre sufrimiento y significado. Buscar significado en el sufrimiento y el dolor parece la vía por la cual el pueblo mexicano contempla el mundo. Anteriormente, vimos que Villegas no fue el único en fomentar su educación sentimental mediante las muy difundidas historias mexicanas que combinaban la perdición, el amor y el sufrimiento. Sin embargo, lo que ha sido fuente de inspiración para el dramaturgo, apareció al antropólogo como puro sistema de mediación entablado por la élite dominante: «[...] la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definirlo, pero cuya presencia imaginaria ejerció una gran influencia en la configuración del poder político.» (Bartra, 2002, p.11)

Hoy más que nunca, estamos frente a ciertas representaciones culturales a partir de las cuales hacemos nuestro propio juicio sobre el otro. De estas imágenes sólo vemos la superficie y a menudo juzgamos. En el contexto de los numerosos debates acerca de las identidades nacionales y la necesidad

de definir o defenderlas, parece pertinente interrogarse sobre nuestras sociedades y formas de ser con el fin de quizás entender mejor al otro e ir más allá en nuestros contactos con los demás. Comprender la perspectiva del otro, lo logró Oscar Villegas al vivo gracias a su amor por los marginados de la ciudad y sobre todo las mujeres perdidas que deambulaban en los escombros del México de su infancia.

Explicar la “mexicanidad” o intentar resumir lo que se ha dicho al respecto a lo largo de los años es una tarea que desde luego sólo puede quedar incompleta, inacabada. Con seguridad se podrán señalar algunos olvidos. Por ejemplo, las observaciones de Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes sobre la sociedad mexicana, entre otras, hubieran podido ser citadas en el marco de este estudio. Pero por la dificultad de dar justicia a este amplio panorama de ideas, se decidió concentrar la atención en los puntos que Bartra había destacado en su libro y a los autores que había señalado en el desarrollo de su análisis. De la misma forma, todo el alcance de la obra de teatro de Villegas así como los numerosos temas que aborda ofrecen todavía varias otras pistas de investigación. Por ejemplo, la resiliencia o las utopías parecen temas de estudio que podrían seguir este primer contacto con la *Atlántida* de Oscar Villegas. También, el complejo fenómeno de formación de las identidades nacionales sería otro tema interesante, tomando como referencia el ensayo de Bartra.

Al terminar esta maestría, esperamos que se ha logrado el objetivo de penetrar el imaginario mexicano para entender mejor cómo se construyó esta representación muy melancólica de su “carácter nacional”. También, ha sido una buena oportunidad para retomar en consideración una obra teatral que, pese a sus grandes cualidades, no parece haber llamado mucho la atención tanto del lado académico como del del espectáculo o, por lo menos, no lo ha sido a la medida de ciertas novelas o películas que ilustraron también los aspectos de la condición mexicana.

¿Y qué nos queda al final de esta reflexión? Imágenes de los estragos de una ciudad caótica, personajes víctimas de ellos mismos, y desde luego, un sabor a melancolía.

6. Bibliografía

Sobre melancolía

- Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*. Coll. Socius. Montréal : Les presses de l'université de Montréal, 2005, 410 p.
- Buci-Glucksmann, Christine. «Le cogito mélancolique de la modernité». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 50-53.
- Burton, Robert. *Anatomie de la Mélancolie*. Coll. Folio Classique. Paris: Gallimard, 2005, 463 p.
- Cartano, Tony. «L'antidépresseur». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 88-89.
- Dandrey, Patrick. *Anthologie de l'humeur noire*. Paris : Éditions Gallimard, 2005, 791 p.
- De Cortanze, Gérard. «Seule dans un monde hostile». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 82-83.
- Delon, Michel. A «Les ombres du siècle des lumières». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 55-58.
- Delon, Michel. B «Un encyclopédiste de la mélancolie». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 54.
- Granger, Bernard. «William Styron au coeur de la dépression». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 92-97.
- Grisoni, Dominique-Antoine. «Les abîmes de l'âme : un entretien avec Julia Kristeva». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 24-28.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Paris : Gallimard, 1994, 738 p.

- Leclerc, Yvan. «La dépression en héritage». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 69-72.
- Pigeaud, Jackie. *De la mélancolie : fragments de poésie et d'histoire*. Paris : Éditions Dilecta, 2005, 166 p.
- Pot, Olivier. «Sous le signe de saturne». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 46-50.
- Richard, Lionel. «Les écrivains allemands en quête d'absolu». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 58-62.
- Roudaut, Jean. «Romantisme : la douleur d'être et d'aimer». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 62-65.
- Séailles, André. «Les névroses de Jean-Paul Sartre». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 77-80.
- Starobinski, Jean. «La mélancolie au jardin des racines grecques». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 39-45.
- Tran Huy, Minh. «La nuit noire de l'âme». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 84.
- Verlet, Agnès. A. «Écrire face aux ténèbres». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 28-33.
- Verlet, Agnès. B. «Le Spleen, une vanité profane». *Le magazine littéraire : les écrivains et la mélancolie*, no 8 (octobre-novembre), 2005, p. 65-68.
- «Historia de la depresión». En wikipedia, la enciclopedia libre.
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa>> (2008-03-16)
- «Romanticismo». En Wikipedia, la enciclopedia libre.
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>> (2008-03-16)

Sobre México y cultura

- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 2004, 233 p.
- Bartra, Roger. «Prólogo» en *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p. 11-21.
- Bonfil, Carlos y Carlos Monsiváis. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El milagro, 1994, 230 p.
- Chávez, Ezequiel A. «La sensibilidad del mexicano» en *Anatomía del mexicano*. Selección y prólogo de Roger Bartra. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p. 25-45.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, ediciones mapas, 1998, 466 p.
- Garizurieta, César. «Catarsis del mexicano» en *Anatomía del mexicano*. Selección y prólogo de Roger Bartra. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p. 121-130.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Col. Los noventa. México: Editorial Patria, 1989, 280 p.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Col. Popular. México: Fondo de cultura económica, 1994, 351 p.
- Portilla, Jorge. «El relajo» en *Anatomía del mexicano*. Selección y prólogo de Roger Bartra. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p.179-184
- Ramos, Samuel. «El complejo de inferioridad» en *Anatomía del mexicano*. Selección y prólogo de Roger Bartra. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p. 109-120.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano : la construcción de una imagen, 1939-1952*. México, D.F., Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 p.
- Uranga, Emilio. «Ontología del mexicano» en *Anatomía del mexicano*. Selección y prólogo de Roger Bartra. México: Plaza y Janés Editores, 2002, p. 145-158.
- «Rumberas y arrabales» y «Los años Dorados de la Época de Oro» en <www.cinemexicano.mty.ites.mx>, sitio web del Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey (ITESM), (2009-09-10)

Sobre teatro mexicano, Oscar Villegas y Atlántida

Adame, Domingo. «El teatro en México de 1950 a 1993: dramaturgia y puesta en escena» en *El teatro mexicano visto desde Europa: Actes des 1res Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France* (14, 15, et 16 juin 1993). Presses Universitaires de Perpignan <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12252744220140495543435/p0000001.htm#18>> (2009-03-30)

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México: Panorama Editorial, 1986, 225 p.

Carballido, Emilio. «Una epopeya urbana» en *Teatro mexicano contemporáneo: Antología*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1991, p. 1155-1160

Cortes, Eladio. *Dictionary of Mexican literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 1992, 768 p.

Cucuel, Madeleine. «La ciudad de México en el teatro mexicano contemporáneo» en *El teatro mexicano visto desde Europa: Actes des 1res Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France* (14, 15, et 16 juin 1993). Presses Universitaires de Perpignan. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12252744220140495543435/p0000001.htm#18>> (2009-03-30)

De Ita, Fernando. «Un dramaturgo de verdad (Cultura)» en *Reforma*, México D.F., México, 9 de agosto 2003 <www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-4556879_ITM> (2009-03-30)

De Ita, Fernando. «Un rostro para el teatro mexicano» en *Teatro mexicano contemporáneo: Antología*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1991, p. 13-77.

Eissart, Denys. *L'épopée atlante*. <<http://atlantides.free.fr>> (2009-03-30)

García Machuca, Marcela. «Con la Bendición de Ninón...» en *El Norte*, México D.F., México, 5 de julio 1997, <<http://galegroup.com/itx/start.do?prodId=IFME>> (2008-10-03)

Licon, Alejandro. «El sobreviviente de la Atlántida: Oscar Villegas (1943-2003)» en *Latin american theater review*, fall 2003, p. 170-172.

Prieto, Angélica. «Teatro mexicano: los autores hablan» en *Teatro crítico*,
Volume: 10, 1978, p. 151-160.

Villegas, Oscar. «Ninón de la vida diaria» en *Tramoya*, no 11, abril-junio
1978, p. 54-61.

Villegas, Oscar. *Atlántida en Mucho gusto en conocerlo y otras obras*.
México: Editores mexicanos unidos, 1985, 251 p.

Villegas, Oscar. «Y pensar que pudimos» en *Tramoya*, no 23, abril-junio
1990, p. 6-8.

Woodyard, Georges. «El teatro de Oscar Villegas: una experimentación con
la forma» en *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*. México:
Editores mexicanos unidos, 1985, p. 5-8.

Sobre teatro

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Coll. In Extenso.
Paris: Larousse, 2001, 1894 p.

Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*.
Buenos Aires: Galerna, 2002, 127 p.

Ubersfeld, Anne. A. *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Belin, 1996, 237 p.

Ubersfeld, Anne. B. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*. Paris :
Éditions Belin, 1996, 217 p.