

La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández

KIRSTEN F. NIGRO

Durante las dos últimas décadas Luisa Josefina Hernández (1928) ha sido una presencia dominante en el mundo teatral de México. En 1957, su pieza *Los frutos caídos* fue premiada en el Festival Dramático del Instituto de Bellas Artes, y desde ese año hasta el presente, Hernández se ha destacado como una teatrística cabal y una respetada maestra de composición dramática. Ha escrito más de dos docenas de piezas, en las que hilvana situaciones escénicas muy variadas, dentro de diversas estructuras teatrales.¹ Como bien ha señalado John Knowles, el conjunto de esta obra constituye un microcosmos del desarrollo de las formas dramáticas en México a partir de los años cincuenta.² Al iniciar su carrera la dramaturga cultiva el estilo realista entonces vigente en las tablas mexicanas. La técnica de sus primeras piezas es reductiva, ya que sondea el complejo comportamiento humano al concentrar la atención en el individuo, como víctima de fuerzas irracionales y de rígidas estructuras sociales. Obras tales como *Los frutos caídos* y *Los huéspedes reales* (1958) sobresalen por la aguda indagación psicológica de los personajes, por el hábil manejo del diálogo, y por la creación de mundos escénicos cerrados y agobiantes, parecidos a los de Ibsen, O'Neill y Williams, donde los personajes sufren una parálisis moral y espiritual que los aniquila.

Sin embargo, desde 1960 Hernández no ha vuelto a escribir en un estilo que pudiera llamarse realista. En los años subsiguientes sus piezas se han tornado más episódicas, expansivas y esquemáticas en la composición, y sumamente estilizadas en su método de representación. En ellas la autora derroca la cuarta pared del drama ilusionista y le devuelve a las tablas una función neta y conscientemente teatral. Es decir, la mayoría de la obra de Hernández se ubica en las corrientes dramáticas más experimentales de los últimos veinte años. Dentro de esta labor creativa *La fiesta del mulato* es, a nuestro juicio, su pieza más lograda y la más representativa de su dramaturgia.³

La fiesta del mulato trata de un mulato que es enjuiciado por el despilfarro de grandes cantidades de dinero en una fiesta que dura tres semanas,

como celebración del descubrimiento de un rico filón de oro. El mulato supone que el rendimiento del filón será suyo, por ser el dueño de la mina. No sabe que la ley de la colonia le exige que entregue la mayor parte de las ganancias a unos señores anónimos en la ciudad de México. El dinero gastado en la fiesta no era legalmente suyo, y esto es lo que provoca la ira del alcalde de Guanajuato, quien ve en la fiesta un acto de insurrección contra la Madre Patria. La fiesta también despierta la furia de la Inquisición, pero por otras razones. Los ilustres defensores de la fe católica le acusan al mulato de hereje y blasfemo, atribuyendo su comportamiento a la mezcla de razas que, según ellos, ha producido tanta gente desquiciada en la Nueva España.

La obra es de un acto único, sin ninguna división escénica indicada en el texto. Empero, el hilo narrativo puede separarse en unas veintidós secuencias de rápidas transiciones temporales y espaciales. La acción dramática se inicia cuando un indio, que es empleado del mulato, se encuentra en las afueras de Guanajuato con un fraile que viene como representante del Virrey al juicio del acusado. El indio le cuenta acerca de los eventos anteriores, y la mayoría de los episodios subsiguientes combinan la narración del indio con la representación escénica de lo que va relatando, en la cual él también participa. Estos episodios retrospectivos no siempre se ajustan a una línea cronológica y mezclan los diferentes momentos antes de la fiesta, durante la misma, y después de ella. A la vez, el tiempo pretérito y el presente se entretajan continuamente, con el ir y venir entre la historia del mulato y las secuencias en que sólo figuran el indio y el fraile. Los últimos dos episodios se ubican en el presente, cuando el fraile interviene en el proceso legal, dejando en libertad al mulato.

La situación dramática que aquí se presenta funciona para oponer a dos mundos dispares. Pone de relieve la corrupción de los oficiales de la colonia y asimismo, la rebeldía de un pueblo deseoso de quitarse el peso del yugo imperial. La fiesta del mulato es una afrenta a la estructura social dominante, en la cual los conquistados no tienen el derecho a la justicia, ni mucho menos a la riqueza material. Sin embargo, el choque entre estos dos mundos no es sólo de índole socio-económica; la obra también subraya sus dimensiones raciales y culturales. Aunque el mulato está aislado de los blancos, tampoco puede integrarse a la vida de los indios y los mestizos, a quienes considera productos típicos de la Nueva España, gente corrompida por el oro y por su servil emulación de los españoles. Por otra parte, el mulato no halla cómo definir su propia persona. Es un soñador que añora la libertad, pero su sueño se tiñe de colores como el rojo, el verde y el amarillo—colores que niegan su raza mixta. Se enamora del cuadro de una marquesa española, de tez blanquísima y grandes ojos negros. Este amor imposible se realiza cuando la mujer del mulato se transforma en la Marquesa de Cruilles, y durante las tres semanas de la fiesta, los dos hacen el amor de una manera que combina la elegancia de los modales aristocráticos con la pasión sexual más desenvuelta. De hecho, el mulato también sufre de esquizofrenia cultural. Como los otros pobres de la colonia, rechaza, a la vez que emula, el mundo de los opresores. Pero el mulato no codicia los bienes materiales del hombre blanco. Abraza las maneras españolas en búsqueda de una resolución ontológica a su identidad híbrida. Por esto, la fiesta es para él más que un acto de rebeldía política—es la imitación

de un orden infinito que él antes no había experimentado; es un acto creativo que le permite imponer *su* orden a un mundo de elementos caóticos y antagónicos.

El dilema multifacético del personaje principal arma el esqueleto sobre el cual Hernández construye un impresionante espectáculo teatral, cuyo vocabulario escénico difiere radicalmente de aquél del realismo dramático tradicional. Los diversos signos que se emplean no tienen una función esencialmente representativa; son más bien de tipo metonímico o simbólico, con significados polisémicos. El decorado desaparece por completo, o se esquematiza, indicándose tan sólo con uno o dos detalles evocativos del lugar dramático. La ciudad de Guanajuato, por ejemplo, se significa con un enorme mapa de la época, colocado al fondo del escenario, y con el ruido de voces, carrozas y los martillazos de los hombres que trabajan en las minas. Los personajes son de carácter diverso; algunos, como el alcalde y los oficiales de la Inquisición, se trazan con pinceladas caricaturescas y son imágenes exageradas de la corrupción política y de la intransigencia religiosa. Otros personajes son de corte simbólico, especialmente el mulato, quien debe percibirse como una entidad o una idea abstracta más que como hombre de carne y hueso. Es hermoso, con tez oscura resplandeciente y la primera vez que aparece en escena duerme como un dios en el bosque. Varios personajes se delinean como figuras en diferentes tipos de cuadros pictóricos, que se salen de su marco para participar en la acción y que después vuelven a su postura pictórica. La mujer del mulato es una preciosa mestiza que se parece tanto a una pintura que debe sorprenderle al público el que hable y se mueva. El alcalde también es parecido a un cuadro del siglo dieciocho. Viste exageradamente y asume las poses tiesas de un hombre de alto rango haciéndose retratar. El mulato es concebido como una escultura más que como un cuadro. Durante la fiesta se coloca apartado de los otros festejantes, prepotente y medio desnudo, con un sarong rojo puesto y el machete en la mano, rígido en su postura de supremacía, bello y aterrador a la misma vez. Los otros personajes, como los mineros y las mujeres indias, se presentan con igual estilización, y todos juntos funcionan para distanciar la pieza estéticamente, al ser signos que llaman la atención a su intrínseca teatralidad.

Otros numerosos signos cobran suma importancia en establecer el temple de ánimo de la pieza y en la comunicación de los varios niveles semánticos de la acción. Sobresalen entre ellos los que se relacionan al vestuario, a la música, al accesorio, a la proxémica y a la quinésica. El vestuario combina los trajes europeos de los españoles, la ropa nativa de los indios y de los mestizos y el sarong africano del mulato. De esta manera se distingue a los diferentes grupos sociales y raciales que figuran en la pieza. Pero el vestuario también opera para subrayar los conflictos entre ellos. Por ejemplo, poco después de iniciarse la acción, los mineros se pasean por la escena con la cara cubierta del hollín de las minas. Llevan martillos y palos y visten una extraña combinación de elegantes camisas rayadas, de pantalones de raso sucios y manchados y calcetines de seda desgastados. El conjunto de su apariencia los identifica inmediatamente como pobres emuladores de los aderezos culturales de los españoles; ellos mismos confiesan que tan pronto ganan un poco de dinero, lo primero que compran es ropa europea, para así imitar a sus explotadores; ropa que luego echan a

perder en las borracheras y en las minas. Cuando la mujer del mulato se pone la peluca blanca, el vestido lujoso y las joyas finas de la Marquesa, se transforma en una extraordinaria versión de la dama española. Aunque bellísima, es una imagen falsa y sus facciones mestizas la desmienten. Pero a diferencia de los mineros, ella no se siente a gusto en esta ropa. El polvo de la peluca le hace estornudar, los zapatos le aprietan y la falda larga y ancha le estorba. O sea, se siente como en una camisa de fuerza que le reprime su verdadera identidad de mujer libre y desenvuelta. Se quita los zapatos, se sube la falda y sale corriendo al encuentro del mulato. Estos pequeños detalles quinésicos resumen, sin la necesidad de decir palabra alguna, toda la falsedad de un pueblo que quisiera negar lo propiamente suyo.

La música funciona en la pieza de una manera semejante al vestuario. Es una música netamente europea que, en el contexto de la obra, resulta absurda por no tener nada que ver con la realidad de los indios y mestizos de la colonia. Cuando los mineros, vestidos tan paradójicamente, salen de la escena, suena delicadamente una música de clavicordio y, como cortesanos, ellos hacen los gestos estilizados de un minuet. Aquí la combinación de la música, con la ropa y movimientos de los mineros, produce un efecto grotesco que los deshumaniza, transformándolos en títeres o muñecos desfigurados. Al enterarse de que se ha descubierto oro en la mina, el mulato se pone a bailar y a brincar locamente, acompañado de una música sinfónica totalmente incongruente con la situación dramática y con el aspecto físico del mulato y los pasos frenéticos de su baile. Mientras el mulato corteja a la que cree ser la Marquesa, una orquesta de indios y mestizos toca una danza de cuadrilla francesa. Los amantes, vestidos a la moda africana y europea, bailan bajo las estrellas, a cuyo resplandor se ven a lo lejos las fogatas de las minas de Guanajuato. Aunque la composición de la escena es elegante, la hábil combinación de signos visuales y auditivos opera principalmente para desenmascarar el vicio y la tragedia del imperialismo cultural.

Es en el conjunto de episodios que representa la fiesta donde más claramente se percibe el uso de los diversos signos para enfatizar la discordancia entre lo europeo, lo americano y lo africano. La fiesta es un conglomerado de música y cantos europeos, de sirvientes elegantes y convidados vestidos de seda y raso y de exquisita comida servida en platos de porcelana. Pero en la escena no hay ningún peninsular; sólo indios, mestizos y el mulato, en una celebración que parodia los festejos del hombre blanco. No es, sin embargo, una fiesta alegre; y esto se nota en los signos proxémicos, o sea, en la configuración espacial de las personas que asisten a la fiesta, así como en las actividades que se llevan a cabo. La gente reunida se agrupa en cuatro núcleos separados: los músicos, que tocan sin parar; los mineros, vestidos como petimetres españoles; las mujeres indias, que muelen maíz y hacen tortillas incesantemente; y el mulato, que está parado solo. Los tres primeros grupos tocan, bailan y trabajan con un ritmo delirante, casi chaplinesco, hasta caer exhaustos. Con una lujuria desenfrenada, ven en la fiesta y en el oro de la mina una oportunidad de acumular más y más bienes materiales. Cada grupo canta su tema, acompañado de una música diferente. Los mineros cantan sobre sus sueños, que son de plata, y sobre la plata, que alumbró sus sueños; los músicos responden que hay que ganar dinero,

ahorrar dinero, y seguir jugando al juego de la plata, mientras que el coro de mujeres indias elogia el pan dorado, el pan de plata. De repente todos se olvidan la letra de sus canciones, se confunden, hablan y gritan caóticamente. En agudo contraste, el mulato añora otro tipo de riqueza, llora y espera la llegada de la Marquesa; y aunque su obsesión con ella es tan descarriada como la avaricia de los otros, su sueño se distingue por la pasión purificadora que lo alimenta. Aquí todos los ingredientes escénicos—el vestuario, la música, la proxémica y la quinésica—se integran para componer una imagen lograda del conflicto entre lo material y lo espiritual, uno que no sólo aísla al mulato de sus compañeros, sino también de los blancos, que no ven en su comportamiento sino una prueba de su escasa civilización.

Al final de la pieza, estos mismos ingredientes se combinan de una manera opuesta, para comunicar un sentido de armonía y no de desunión. Después de escuchar la narración del indio, el fraile comprende el significado milagroso del sueño del mulato. Ve claramente que dentro del mulato vive todo un continente impaciente por liberarse y que este soñador representa al hombre nuevo, al futuro líder de su pueblo. Sólo él se diferencia de los otros oprimidos por ser alguien que piensa y siente a la misma vez. Vive enteramente, con el alma y el cuerpo, y en él confluyen los más puros deseos y los más nobles ideales de todo hombre. Pero el fraile también reconoce que todavía no es hora para que se realice el sueño del mulato. Habrá que esperarse el alba de un nuevo siglo, y entonces se forjará un mundo en que *coexistan* pacíficamente gente de todos colores y clases sociales. Al cerrarse la obra el mulato se olvida de la Marquesa, y entiende que su verdadero destino se halla en el amor de su mujer, mestiza y auténticamente americana. La última imagen proyectada desde la escena es una en que los mineros, las cocineras indias, los músicos, el alcalde y los oficiales de la Inquisición se reúnen con el fraile, el indio, el mulato y su mujer. Forman un grupo, una unidad apretada, extraña y algo promiscua. De lejos se oye una música suave, que ya no es española ni francesa, sino americana, de ritmo tropical.

El fraile ofrece una resolución futura a los hechos presentes desarrollados en la obra. En este contexto, funciona como un visionario y una conciencia histórica. Dentro de la estructura episódica de la pieza, el fraile tiene la ventaja de ser el único personaje que está colocado fuera de la mayoría de la acción. Escucha el relato del indio, mientras presencia la dramatización de lo narrado; así observa, comenta e interpreta lo acontecido desde un punto de vista más amplio y menos comprometido que el de los otros personajes. El fraile ve y entiende más que ellos. No obstante, uno de los aspectos geniales de la construcción de la pieza es que crea una doble perspectiva y el público ve y entiende más que el fraile. Su prisma histórica le permite captar la profunda y amarga ironía en la resolución optimista que se da en la obra. Las Guerras de Independencia no marcaron el principio de un orden armónico en Hispanoamérica, sino el del caos político. La jerarquía del poder colonial no fue abolida; sólo sufrió cambios superficiales y los pobres quedaron tan desamparados como antes. El mulato, símbolo de todo hispanoamericano que haya soñado un futuro mejor, todavía sigue luchando por imponerse. Aunque nosotros, el público, compartimos con el fraile la visión de una Hispanoamérica donde triunfe el hombre

nuevo, la realidad histórica de los últimos ciento cincuenta años es testimonio de lo penosamente difícil que será ese triunfo.

La fiesta del mulato se destaca por la complejidad de su estructura y por el logrado manejo de todos los elementos escénicos que la construyen. Cumple cabalmente con las dos funciones básicas del arte dramático—la de entretener y la de instruir al público. El magnífico uso de los numerosos signos visuales y acústicos, así como la variedad y gracia de los personajes que aparecen en la escena hacen de *La fiesta del mulato* un brillante espectáculo teatral que capta el interés del espectador, a la vez que le deja ver más claramente la realidad de un pueblo infeliz. El dominio impecable del medio teatral en esta pieza le asegura a Luisa Josefina Hernández el ser reconocida como una figura principal no sólo del teatro mexicano contemporáneo, sino de toda Hispanoamérica.

University of Arizona

Notas

1. Las piezas teatrales de Hernández que se han publicado son las siguientes (en orden cronológico): *El ambiente jurídico*, en *América*, no. 64 (dic 1950), 209-24; *Agonía*, en *América*, no. 65 (abril-mayo 1951), 95-110; *Los sordomudos*, en *América*, no. 69 (marzo 1954), 95-110; *Los huéspedes reales* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958); *Los duendes*, en *La Palabra y el Hombre*, no. 14 (abril-junio 1960), 153-204; *La paz ficticia*, en *México en la Cultura* (28 agosto 1960), 3, 10 y (4 sept 1960), 5; *La historia de un anillo*, en *La Palabra y el Hombre*, no. 20 (oct-dic 1961), 693-723; *Los frutos caídos*, en *Teatro mexicano contemporáneo* (Madrid: Aguilar, 1962), pp. 439-510; *La calle de la gran ocasión* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962); *Arpas blancas, conejos dorados*, en *La Palabra y el Hombre*, no. 28 (oct-dic 1963), 637-91; *La hija del rey*, en *Cuarta antología de obras en un acto* (México: Editorial Peregrina, 1965), pp. 7-15; *Popol Vuh*, en *La Palabra y el Hombre*, no. 40 (oct-dic 1966), 699-734; *The Mulatto's Orgy*, traducción al inglés de *La fiesta del mulato*, de William I. Oliver, en *Voices of Change in the Spanish American Theater* (Austin: University of Texas Press, 1971), pp. 222-55; *Danza del urogallo múltiple*, en *Teatro mexicano: 1971* (Madrid: Aguilar, 1971), pp. 233-63; *La pavana de Aranzazú*, en *Tramoya*, no. 1 (oct-dic 1975), 14-37.

2. "Luisa Josefina Hernández: The Labyrinth of Form," en *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*, ed. Leon F. Lyday y George W. Woodyard (Austin: University of Texas Press, 1976), pp. 133-45.

3. No nos ha sido posible leer el texto en español de *La fiesta del mulato*: que sepamos no se ha publicado y por consiguiente, nuestro análisis se basa en la traducción al inglés de William I. Oliver.