

“¿Qué vamos a hacer con esas impostoras?”: *Orquídeas a la luz de la luna* o el fenómeno del cine a través de la máscara

Antonio Sajid-López

El cine mexicano clásico reconfiguró el imaginario popular, propiciando la creación de figuras estelares cuyas imágenes públicas eran en sí mismas estructuras constituidas por dos partes: el rostro o la máscara (la imagen comercializable de los actores, su estilo o performatividad) y su real humano. En otras palabras, estas figuras combinaban un semblante (es decir, un rostro o una imagen) interdependiente de su realidad concreta. Sobre este particular, Carlos Monsiváis, en su artículo “El matrimonio de la butaca y la pantalla”, analiza las asociaciones o combinaciones que se dieron en el cine y que fortalecieron algunas ideas en la cultura popular:

... los “mitos” del cine nacional son puentes de entendimiento, rostros y figuras privilegiadas que asumen la biografía colectiva, encarnaciones de experiencias pasadas y presentes. Jorge Negrete, Pedro Armendáriz o Dolores del Río evocan el apogeo y la distancia emotiva de la sociedad rural. Fernando Soler y Sara García sintetizan las imposiciones y astucias del patriarcado y el “matriarcado”. Pedro Infante, David Silva o Fernando Soto Mantequilla condensan la asimilación (siempre fragmentaria) a las grandes ciudades que se desconocen o que, al crecer sin límite, es preciso re-conocer a diario. Cantinflas, Tin Tan y Resortes representan las dificultades y las facilidades con el habla y la mímica.... (36)

Este es el caso que presentan los personajes de María Félix y Dolores del Río en la controvertible obra *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes, estrenada el 27 de agosto de 1986 en el Foro Isabelino de la Ciudad de México, antiguo Centro Universitario de Teatro. Fuentes se apropia de la imagen pública de estas dos actrices para construir dos personajes que asumen como propias todas las historias o leyendas urbanas que giran en torno a estas

dos figuras. Estas impostoras suben a escena convencidas de su artífice, su máscara, sembrando la duda en el público que las reconoce. El giro interesante de esta puesta es que Fuentes ubica al público como audiencia dentro de la ficción, transformando el proscenio en una pantalla de cine imaginaria que servirá como lente interpretativo del artífice. El público entonces tiene acceso al distanciamiento entre el rostro de las impostoras y la máscara que se adjudican convincentemente. En este artículo estudiaremos ese vacío que se genera entre lo real y el semblante, donde el distanciamiento se convierte en un elemento concreto dentro de la obra, facilitándonos la comprensión de las construcciones ficcionales y estéticas que sostienen la máscara pública de estas dos figuras.

Fuentes ubica a dos impostoras que se hacen llamar María Félix y Dolores del Río en un pequeño apartamento en Venice, California, Estados Unidos. La trama se desarrolla durante el día en que muere Orson Welles, director de cine, quien sostuvo una relación amorosa con Dolores del Río entre 1938 y 1941. Los dos personajes viven al borde de la locura en condiciones deplorables, convencidos de vivir lejos de la fama que los había acompañado por muchos años. Ambas conversan sobre sí mismas, intentando sostener una identidad ajena que las ha representado por muchos años a la sombra de las carreras cinematográficas de las actrices reales. El juego dramático es interrumpido por un fan que intenta enamorar al personaje de Dolores y con ello poseerla como un objeto de colección. La intromisión de este personaje produce en la obra un efecto de misterio al fortalecer la ambigüedad que genera la presencia escénica de dos impostoras que parecen, simultáneamente, verosímiles.

Carlos Fuentes escribió la obra en 1982 con el deseo de que fueran las mismas actrices quienes interpretaran sus personajes, según se confirma en la editorial "María y Dolores vs. Carlos Fuentes"¹. En ese momento Dolores del Río tendría 77 años, mientras que María Félix cumplía unos 68. Aunque los personajes de Fuentes necesitaban aparentar cierto grado de juventud, este rasgo físico pasaría a segundo plano en el caso de que Félix y del Río aceptaran su propuesta porque sus trayectorias lograrían el efecto de belleza. No existe constancia de que las actrices recibieran el libreto, pero varios periodistas presuponen que sí lo conocieron. Tanto Dolores del Río como María Félix se enojaron mucho con Fuentes. Linda B. Hall, en su libro *Dolores Del Río: Beauty in Light and Shade*, describe la molestia de Félix sobre esta pieza:

Both women in the Fuentes drama question whether the other is the actual star, a real person or an impostor, expressing their contradictions, the parallels, and the interactions between the film roles, their

status as icons, and their imagined real lives... Félix was furious about the play, condemned the author (denominated “Mr. X”) in *Vanity Fair* as “a horrible individual” who had “smeared” her, and branded him publicly as almost female in his nastiness. (283)

La obra de Fuentes atentaba contra la imagen que se habían elucubrado estas dos figuras del cine mexicano. Dolores del Río y María Félix pertenecían a una época en que la imagen pública era un proyecto serio y complementario de la carrera cinematográfica. Por esa razón ambas se esmeraron mucho en lucir bien tanto en la pantalla como en la vida social. Del Río, por un lado, ocupaba la imagen de actriz “hollywoodense”, descendiente de aristócratas mexicanos, mientras Félix, por el suyo, era la “Doña”, la actriz nacional con repercusión en las esferas culturales mexicanas y europeas. Del Río también manifestó su consternación con Fuentes, justo un año antes de su deceso. En la nota editorial que se publicó en la sección de espectáculos del periódico *El Universal* en 2007, se cuenta sobre la otrora reacción de Dolores del Río ante la publicación de la obra:

Lolita, por su lado, nos comentó un año antes de su muerte... sobre el conflicto provocado por el escritor mexicano. Habló sin demostrar molestia por lo ocurrido, pero sí confundida con la idea literaria de Fuentes. Aceptó que desde que Carlos había escrito *Orquídeas a la luz de la luna* a principios de los 80, le propuso participar en el montaje. Nos confió que su máxima preocupación en el momento era dejar a la posteridad una imagen limpia y transparente de lo que fue su vida pública y privada, “por lo mismo rechacé sistemáticamente todo aquello que empañara mi imagen, que la deformara o la haga verse como no lo es. Me negué a hacer lo que dañara mi prestigio limpio y cristalino, obvio fue que me negara a hacer la obra de Carlos”.

Entonces, ¿por qué María Félix y Dolores del Río rechazan la pieza realmente? ¿En qué radica exactamente el conflicto de esta obra? ¿Cuáles son los rasgos estructurales de su estética que ocasionaron su incomprensión o repudio?

Carlos Fuentes logra poner en escena el distanciamiento que había entre las actrices y su imagen pública para cuestionarlo o comprenderlo desde el análisis de una representación popular constituida, de la cual ellas habían perdido el control. Ni María Félix ni Dolores del Río podían decirse dueñas de su imagen o su trayectoria histórica. Sus imágenes pertenecían (o pertenecen) a la cultura popular mexicana, por lo que sus respectivas máscaras prescindían totalmente de su persona real, es decir, ellas. Esta particularidad es mejor comprendida si se ubica dentro de la estética del *camp*. El *camp*,

según Susan Sontag, es la devoción por el artífice y la pasión por lo extravagante, siendo este estilo un lente por el cual se mira el mundo. En otras palabras, el *camp* es una visión de mundo en términos de estilo. En su artículo "Notes On Camp", Sontag acoge la figura de varias personas dedicadas al arte, especialmente actrices, para ejemplificar la manera en que el *camp* se manifiesta a través de la conducta humana:

Camp is the glorification of "character." The statement is of no importance - except, of course, to the person (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, de Gaulle, etc.) who makes it. What the Camp eye appreciates is the unity, the force of the person. In every move the aging Martha Graham makes she's being Martha Graham, etc., etc. . . . This is clear in the case of the great serious idol of Camp taste, Greta Garbo. Garbo's incompetence (at the least, lack of depth) as an actress enhances her beauty. She's always herself.

Si pensamos en las figuras de María Félix y Dolores del Río, partiendo de la imagen que Sontag nos presenta de Garbo, estas dos actrices mexicanas existen en la medida en que sus respectivas conductas les otorgan identidad. Si María Félix no actúa como María Félix, entonces pierde automáticamente el artífice que la coloca como mito delante del público que la vio en sus películas. Lo mismo sucedería con Dolores del Río. Pero la conducta que fija el artífice contiene en sí misma un espacio para la expectativa del público. En otras palabras, el público espera que María Félix actúe como María Félix y que Del Río haga lo propio con su personaje. Esta construcción del artífice, entonces, abre la brecha para que ambas estructuras sean públicas. Los espectadores han determinado también los factores que sostendrán las imágenes que forman a las actrices.

Otra estrategia dramática importante empleada en esta obra es la ubicación metafórica del público dentro o fuera de la pantalla del cine. Es este aspecto el que configura la idea de que el público, a través de sus fantasías o idealizaciones, es quien realmente forma o deforma las imágenes de los productos culturales o las figuras que los representan. Esta técnica le permite al espectador interpretar los efectos de realidad del cine a través del teatro, creando una visión ficcional múltiple.

El desmontaje montado o la construcción de una máscara pública

Las primeras acotaciones del libreto se refieren al tipo físico ideal de las actrices que interpreten los personajes. Fuentes señala que no desea prede-terminar el aspecto corpóreo, pero sí sugiere enérgicamente un prototipo:

Idealmente, los papeles serán interpretados por las actrices María Félix y Dolores del Río. Aún más idealmente, una y otra alternarían en los papeles. En ausencia de ellas, pueden ser interpretados por actrices que se asemejan a los modelos: altas, esbeltas, morenas, con notable escultura ósea, sobre todo facial: pómulos altos, y brillantes, labios sensuales, risas y cóleras prontas, barbillas desafiantes, cejas en combate. (9)

Estas descripciones son cuestionables en el momento de construir una caracterización porque los adjetivos responden más hacia una interpretación subjetiva que hacia una descripción concreta. Sin embargo, la intención de Fuentes es precisamente esa: apuntar hacia la escenificación del mito. En términos prácticos de dirección teatral, la caracterización de las actrices debe erradicar las cualidades inherentes en las mujeres reales para concentrarse en las ideas o imágenes que se tienen de ellas. Entonces la escenificación de María o Dolores es la puesta en escena de un discurso o imagen intersubjetiva, creada a partir de variadas fuentes populares. En *Escritos sobre teatro I*, Jorge Dubatti dice que “en la constitución de la subjetividad del espectador ingresan las competencias culturales y simbólicas, los imaginarios y discursos sociales que la modelan y las condiciones sociales y materiales de vida que la limitan” (32). Pero, ¿qué sucede cuando estas subjetividades comparten ideas o imágenes que, a su vez, modifican los conceptos que se desarrollan con anterioridad a la escenificación? En este caso particular, la escenificación de estas mujeres implica mostrar un entramado de imágenes y discursos que han insertado uno o varios conceptos en el imaginario popular mexicano. En otras palabras, estos personajes se convierten en nuevos espacios que consolidarán varios intertextos en una sola pieza. Si consideramos este ángulo convival de formación y reproducción de ideologías, las primeras acotaciones de Fuentes (en apariencia subjetivas) se pueden hacer reales en el plano estético.

Como evidencia o reafirmación de esta propuesta técnica, Fuentes escribe una dirección final en caso de haber agotado todas las alternativas ideales en la búsqueda del elenco: “En última instancia, y en ausencia de todas las posibilidades anteriores, los protagonistas pueden ser dos hombres” (10). Esta acotación coloca la escenificación de la pieza dentro de la estética *camp*. Los artífices que constituyen los personajes contienen en sí mismos los rasgos particulares de la estética; pero vestir a dos hombres como las actrices, determina cabalmente el *camp* como estética principal. En “Notes on Camp”, Sontag afirma que el espíritu de lo *camp* es el juego preciso entre lo real y la máscara:

... Here, Camp taste draws on a mostly unacknowledged truth of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine... Allied to the Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms... Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.

Si fueran dos actrices las intérpretes, los artifices se destacarían moderadamente porque el género compartido difumina la ilusión. Pero la colocación de dos hombres vestidos de mujer deja al artífice completamente descubierto ante un público que solo fijara su atención en las estructuras conductuales. Pudiéramos pensar que la incursión de dos hombres que interpreten a estas dos mujeres-mitos ocasionaría un cambio en el punto de elocución del drama, es decir, lo minimizaría. No obstante, sucedió todo lo contrario. En su estreno, dos actores travestis se ocuparon de la actuación: Alexandro Celia interpretó a María Félix y Juan Jacobo Hernández a Dolores del Río. Este elemento técnico importó poco a la audiencia, según comentara el reseñista teatral Mario A. Campa: "... la gente olvida y ni siquiera se preocupa por imaginar quienes estaban detrás del maquillaje y el vestuario". La poca trascendencia de los actores travestidos denota la fuerza escénica que tienen María Félix y Dolores del Río como conceptos culturales. La performatividad de estos personajes es lo suficientemente fuerte para sostenerse a pesar del componente actoral, es decir, el actor o actriz según sea el género del intérprete.

Sidney Homan propone en *When the Theater Turns to Itself* una cualidad importante de la metateatralidad: "'To act' can refer specifically to the motions of a stage actor, but it also implies nontheatrical action, life's process of doing and being experienced by the spectator as well" (12). En *Orquídeas a la luz de la luna*, el fenómeno teatral se inicia mucho antes que la escenificación de la obra. Los espectadores de su estreno conocían de antemano la personalidad de estas dos actrices. No solo la personalidad, sino también el estilo, la trayectoria y la simbología que enmarca el paso de Félix y del Río por el llamado Cine de Oro y la cultura popular mexicanos. El público no descubre a las actrices en escena; las reconoce inmediatamente. La obra no

se inicia en la noche del estreno sino que su escenificación es un capítulo que se añade al imaginario cultural. Las máscaras que portan los intérpretes en esta obra no representan exclusivamente la imagen pública de las actrices. Estas máscaras portan múltiples códigos formativos, estructurados por distintas esferas culturales. La intertextualidad de los personajes de María Félix y Dolores del Río son dos máscaras públicas que han dejado de pertenecer a sus actrices para formar parte del entramado cultural popular del público mexicano entre otros públicos.

Esta característica es notable desde la primera escena en la cual Dolores se angustia por no haber sido reconocida por el público:

María: Es muy temprano. ¿Qué te pasa?

Dolores: No me reconocieron.

María: ¿Otra vez?

Dolores: Estuve sentada aquí, tomando mi desayuno, más de media hora, y no me reconocieron. (12)

Este primer diálogo expone el conflicto principal de la historia: el mismo público que las aplaudió por muchos años no las reconoce más. Este punto es significativo porque la existencia de sus personalidades queda anulada en el momento en el que el público deja de reconocerlas. Entonces ambos personajes existen dentro de la ficción fílmica-teatral en la medida en que los espectadores reconozcan en ellas las cualidades que estructuran la imagen pública que acompaña sus respectivas carreras cinematográficas. La manipulación de esta visión es considerable en términos sociales porque en el momento en que la obra sube a escena por primera vez, tanto Félix como del Río seguían gozando de la distinción del público a pesar de estar jubiladas. Sin embargo, aquí los espectadores enfrentan la composición del fenómeno de la fama, un concepto abstracto que en ocasiones se mira como un fenómeno natural, o consecuente, del talento de un artista pero que en realidad es efecto de muchos otros aspectos, entre ellos el mercado y su manipulación. La angustia del personaje de Dolores revela la importancia del público, su ineludible participación para que ella realmente exista.

En esta primera escena también se dan dos aspectos visuales que se contraponen pero que también fortalecen la estructura de la máscara. Félix es una presencia extravagante, que viste un elegante traje de noche y que se asocia con el estilo de ciertas figuras del escenario como “pieles de oso blancas, un diván... un muro de espejos” (Fuentes 10). Dolores, en cambio, viste de “María Candelaria”, uno de los personajes que marcó su carrera, y además se identifica con “muebles mexicanos rústicos, flores de papel y

alcancías de barro” (Fuentes 10) que aparecen entre la utilería del escenario. Félix vive en un mundo parecido al mundo de sus películas. Ella es una mujer en total control de sus circunstancias: es la “Doña”, la “mujer sin alma”. Por el contrario, Dolores es una mujer más sumisa, más educada, aunque ello no signifique que cabe cómodamente dentro de las convenciones sociales de su época. Ambos personajes existen porque existen sus películas, pero también porque el público las miraba a través de sus películas:

Dolores (*asintiendo*): ¿A dónde me vas a llevar hoy? ...

María: ¿A la cinemateca?

Dolores: No, no. Es lo mismo. No nos reconocen. Dicen que no somos nosotras.

María: No importa. No tenemos por qué anunciarnos.

Dolores: Es que no nos dan el trato de antes, no nos reservan los asientos de honor, nada...

María: Te digo que no importa. Nos sentamos en la oscuridad y nos vemos como nos ven los demás. Antes no podíamos, ¿recuerdas?, antes estábamos divididas, mirándonos en las pantallas como nosotras mismas mientras el público se dividía, preguntándose: ¿Las miraremos en la pantalla o las miraremos a ellas mismas en la pantalla?

Dolores: Yo creo que los más inteligentes preferirían mirarnos mientras nos mirábamos a nosotras mismas. (Fuentes 16)

La pantalla cinematográfica define en este momento parte de sus identidades, creando así un efecto de metateatralidad. Para entender lo real, María y Dolores buscan en sus películas los rasgos que las han elucubrado. Pero este proceso resulta inservible sin la participación de un público que las mire durante este ejercicio. Los personajes regresan a la ficción en busca de un real del cual se han distanciado. Para Alain Badiou, “... lo real, tal como se concibe en su absolutidad contingente, nunca es lo bastante real para que no se sospeche su condición de semblante... Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real” (75). Para los personajes de María y Dolores, regresar a la cinemateca es reencontrarse consigo mismas, con la estructura ficcional que creó sus imágenes y, por consiguiente, su identidad propia. La máscara que portan, creada por el cine, es la estructura por donde transita la energía de su real que es, simultáneamente, su semblante. Ninguna puede entender su contingencia como figuras humanas sin asimilar, como un solo producto, el distanciamiento entre los discursos y las estructuras ficcionales que las forman. El semblante de ambos personajes es una máscara pública que se erige y funciona en la

medida en que todas las esferas culturales que la forman estén actuando coordinadamente.

Carlos Monsiváis, en sus escritos sobre cine mexicano, señala como éste familiariza al público con las ideologías dominantes. Además, los ajusta a las convenientes formas de la cultura popular a través de arquetipos que eventualmente les servirán para interpretar el mundo. Este procedimiento propicia que el espectador aprenda aquellas conductas que son socialmente adecuadas para el sistema político:

...Y el público de pueblo y de barriada, aunque no lo admita, usa las películas para inventariar los ambientes familiares, y en ello los actores de carácter son determinantes, cada uno de sus rostros un paisaje conocido, un buen augurio, un signo de amenaza, la confirmación de que se está en el cine y que el cine es la otra familia, el otro pueblo natal, la otra ciudad en que se vive y se goza y se padece”. (36)

Por eso, el momento espectral² en *Orquídeas a la luz de la luna* es indispensable para que suceda el reconocimiento de lo real a través del semblante. Sin embargo, Badiou advierte que “la pasión de lo real también es necesariamente la sospecha” (75). Uno de los elementos dramáticos que estructuran la obra es la sospecha. Cuando inicia la puesta no cabe duda de que los personajes que se desplazan en escena son María Félix y Dolores del Río. La puesta en escena de sus respectivas conductas así lo determina. No obstante, la exactitud de sus procederles invita a sospechar que las mujeres son dos impostoras que han aprendido a manejarse, por medio del estudio y la imitación, como las actrices reales. Esa duda radica tanto en el público como en ellas mismas:

Dolores: María Félix.

(Inmovilidad de María. Luego un temblor de gratitud. Da media vuelta. Deja de mirarse en el espejo. Mira a Dolores, acostada y con los ojos tapados. Se acerca a ella.)

María: ¿De verdad? ¿Tú lo crees? *(Dolores asiente.)* ¿No me engañas? ¿No me adulas? *(Dolores niega.)* Para ti, ¿soy ella? ...¿La hermosísima María Félix? (Fuentes 23)

El reconocimiento, entonces, debe darse en sincronía con todas las partes que componen la creación de la máscara. No solo la conducta debe ser apropiada sino también reconocida como real a pesar de su condición de semblante. Una mala decisión o una conducta inesperada por parte de ellas puede modificar trágicamente la identidad que las representa. Así, cuando María lee en el

periódico una noticia que habla sobre ellas, Dolores acusa de impostoras a las mujeres citadas:

María: Lee el periódico de hoy.

Dolores (*alarmada*): ¿Qué dice?

María: Oye esto. Se supone que María Félix voló ayer a Francia para estar presente en el Grand Prix de Deauville... Momentito. Luego dice que Dolores del Río ha aceptado hacer el papel de una anciana de la tribu de los seminolas que es abuela de Marlon Brando en una producción de la Met...

Dolores: ... ¡Pero esas señoras son impostoras! Se hacen pasar por nosotras. (Fuentes 33)

En este momento de la obra, el público podría dar por hecho que quienes se comportan como María Félix y Dolores del Río son dos impostoras o impostores. Pero en la segunda parte de la puesta aparece un fan que las reconoce y quien también pretende llevarse a Dolores consigo como si fuera un objeto de colección. La ambigüedad del acontecimiento fortalece la idea del "mito" que circunda a las dos estrellas; en el caso de su estreno, se refuerza la idea porque los personajes son interpretados por dos hombres. Para comprender la presencia del fanático en la obra hay que considerar la mirada cinematográfica que Fuentes inserta en la escena. En otras palabras, en la obra contemplamos la contingencia del cine a través de la máscara y los efectos culturales que este fenómeno propicia.

El cine a través de la máscara

El tema del cine es la constante referencia de la obra dada la profesión de los personajes principales. Lo que sucede en escena es producto del fenómeno del cine aunque no exista ningún elemento físico que así lo determine. No se ve sobre la escena ni la pantalla ni las butacas, o ningún otro artificio, que simulen el campo del cine. Salvo el vestuario de María y el ropero (con vestidos icónicos de sus películas), que sirven de algún modo como referencias, o el atuendo que lleva Dolores de *María Candelaria*, no aparece ni una pantalla ni algún artificio de proyección hasta más adelante en la obra con la entrada del personaje del fan al apartamento. En la primera escena, los personajes le otorgan al público una labor dentro de la estructura ficcional:

Dolores: ¿No los ves allí enfrente, sentados, mirándonos?

María: ¿Quiénes?

(*Dolores extiende dramáticamente el brazo hacia el público. Pero su voz lastimada y secreta no coincide con sus palabras.*)

Dolores: Ellos. El público. Nuestro público fiel que ha pagado con platita contante y sonante para vernos y aplaudirnos. ¿No los ves sentados allí frente a nosotras? (Fuentes 14)

Dolores señala hacia el público, el cual en ese momento se está interpretando como público. La boca del telón deja de corresponderse con el proscenio para convertirse en la gran pantalla. Entonces los espectadores ocupan ese lugar dentro de la ficción: la sala de cine. Esta estructura estética propone otra dimensión espectral: la presentación del cine a través del teatro. El cine aparece dentro de la ficción teatral como una referencia inherente al hilo de la historia. Mirar el desarrollo de la obra requiere estar en constante vinculación con las películas que tanto María Félix como Dolores del Río habían filmado durante sus respectivas carreras. El microcosmos de *Orquídeas a la luz de la luna* se despliega a partir de las interferencias argumentales entre las películas de las actrices y la estética del distanciamiento brechtiano “real/semblante” (Badiou 69).

Durante el siglo XX, el cine se convirtió en un fenómeno de masas que acaparó la intercesión tecnológica como principal fuente de lenguaje. Esta revolución estética cambió la manera en que se conoce o interpreta la realidad a través del arte. México, especialmente, fue uno de los más notables impulsores de la nueva industria a través de su proyección nacional e internacional. Según afirma Carlos Monsiváis en el capítulo que escribe sobre cine y teatro en *Historia general de México*, la época de oro del cine mexicano se convirtió en “el modelo de realidad social y psicológica” que se fue transformando con los años hasta instalarse como la nueva realidad. Monsiváis añade que en este cine “los ídolos se tornan arquetipos que una afección masiva absorberá y reproducirá” (1048) por los años subsiguientes. Ese es el caso de María Félix y Dolores del Río, dos mujeres que crearon dos modelos de comportamiento, dos símbolos nacionales de distinta magnitud, que se distribuyeron los códigos que contendrían la representación de sus personalidades. Por esta razón, la inserción de un tercer personaje, el fan, es lo que nos ayuda a discernir las dimensiones perceptivas del acontecimiento de la pieza en términos de su interconexión con la cultura popular y la recepción cinematográfica. Dicha percepción de la realidad es compleja y fragmentada por causa de su estructura. El fan, como elemento exterior al fenómeno del cine, completa los elementos necesarios para que María y Dolores existan. Él reconoce sus respectivas máscaras, los arquetipos, los modelos de conducta y, por consiguiente, ellas siguen y seguirán, posiblemente, vivas:

María: Gracias, joven, gracias por echarme porras. Pero el punto es éste. Antes sólo eras responsable de tu mascarita ante tu propio espejo. No había otra prueba de que tú eras tú.

Fan: A menos que tuviese usted la suerte de ser pintada por Rubens o el Ticiano.

María: ¡Ay!, eso era como si te cayera la lotería, compadre...

Fan: Porque no quedó huellas de sus caras.

María: Ándale. Ahora no sólo eres responsable de tu cara ante tu espejo...

Dolores: También ante tu público que la conoce mejor que tú porque todos hemos sido fotografiados...

María: Pero una estrella más que nadie, y en movimiento, y desde siempre, y para siempre.

Dolores: Un fantasma eterno y una carne pasajera, ¡ah! (Fuentes 66)

En una de las escenas cumbres del drama, el fan cambia el punto de recepción de la escena. El público deja de ser público por un instante para convertirse en la gran pantalla. El fan coloca en escena un proyector de películas con el deseo de confrontar a los personajes con sus propios semblantes:

El Fan enciende el proyector. La luz debe cegar al público, molestarlo físicamente como para suplantar la visión que se le va a negar. La proyección del Fan será vista por él, por María y por Dolores, e imaginada por el público, pues se supone que la pantalla ocupa el lugar del público. (Fuentes 85)

La modificación al espacio de la representación transforma el mundo referencial inmediato. El público se ubicará por primera vez dentro de la pantalla y observará cómo la narración filmica que ocupan transforma los rostros de María y Dolores. Por primera vez son ellas las que miran, a través de la pantalla, el semblante que administran. Esta escena es importante porque en ella Fuentes obliga a los personajes a mirar el distanciamiento que los forma, la relación entre lo real y la máscara, un ejercicio que se convierte en una tortura sobre todo para el personaje de María:

El Fan deja rodar la película y avanza, con saña, hacia María que está sentada abajo, junto a Dolores. El juego de la luz blanca, cegadora y las sombras de los cuerpos debe ser alucinante y la lucha del Fan y María proyectarse a su vez como una parodia enconada del acto sexual. El Fan toma a María por las muñecas y trata de levantarla.

Fan: Siento negarte el olvido. Mira.

Le toma bruscamente la nuca para obligarla a ver las imágenes.
(Fuentes 87)

Lo real había quedado desplazado en la obra hasta este punto en que el fan agarra por la fuerza a María para que quede descubierta ante sí misma. El reconocimiento perenne de su estructura dual, “real/semblante” (Badiou 69), es una tortura para el personaje, quien se da cuenta cómo se estructura su vida a partir de la mentira y la ficción. Lo interesante es que María no puede desprenderse de esta estructura porque la ficción que se ha creado para sí misma, ese andamiaje por donde circula la energía de su existencia, se ha convertido en la verdad misma. Así como el cine, que no puede reproducir la realidad ni la poética del teatro, recurre a la simulación de una realidad inmediata (vista de cerca) para generar un efecto de realidad, María y Dolores simulan el desplazamiento de sus cuerpos por el mundo como dos estrellas de cine cuyas vidas se alejan de la cotidianidad. Este reconocimiento concretiza lo que hasta el final de la obra había sido una sospecha: María y Dolores son dos impostoras. No necesariamente porque ellas no sean ellas mismas dentro de la ficción teatral, sino porque ambas crearon dos imágenes públicas separadas de su real para luego convertirse en esa idea, o discurso perfecto, por medio del “performance”.

María Félix y Dolores del Río vivieron un siglo voluntarista, como dice Badiou, un siglo en el que se “impone la idea de que vamos a obligar a la historia, a forzarla” (33). Ellas se inventaron a sí mismas, alejándose de su contingencia real. Dudar de sus identidades era obligatorio, porque el semblante o la máscara nunca es lo suficientemente real para eliminar la sospecha. La única forma de erradicar la sospecha es la muerte, que es, según Badiou, el único nombre posible de la libertad pura, y lo único de lo cual no se puede verdaderamente sospechar...” (77) Por esta razón, el enfrentamiento de ambas a la pantalla grande, que era el público, se convierte en la catástrofe final del drama, el momento en que solo queda o morir o vivir desenmascaradas:

Dolores: Voy a dejarlo correr, María. Ya te entendí. Ay, sí, por Dios que te entendí, el garbo, el gracejo y la hermosura... Que corran para siempre nuestras películas, sin interrupción... (Fuentes 110)

La escenificación de *Orquídeas a la luz de la luna* rompe con los conceptos teatrales espacio y tiempo. La puesta en escena es fugaz en la medida en que termina la función. Sin embargo, la historia queda engarzada en el imaginario popular en donde viven estas dos figuras del cine mexicano. Entonces, aunque su escenificación se valga de la construcción poética necesaria para el fenómeno teatral, su lenguaje estético hilvana la obra con las narraciones

filmicas en que aparecen María y Dolores. Estas películas, como grandes referentes contextuales, recodifican la propuesta lingüística de Fuentes hasta el punto en que teatro y cine comparten un mismo punto referencial: la simulación. El público ve en escena la construcción de dos verdades, las actrices, quienes crean un efecto de realidad verosímil parecido al efecto de simulación cinematográfica, pero a través de la máscara. El cine aquí modifica los paradigmas de la recepción teatral, ampliando sus posibilidades a pesar de sus limitaciones físicas.

“Que corran para siempre nuestras películas...”

Orquídeas a la luz de la luna representa una muestra novedosa de teatralidad. La obra obliga al público a que reflexione sobre la participación que han tenido, antes de llegar a la puesta, sobre los conceptos, bien sean personajes o discursos, que desfilarán por el escenario. El día de su estreno, los personajes fueron interpretados por hombres, fortaleciendo por medio del *camp* la importancia del artífice como efecto de realidad. Las estructuras conductuales de María Félix y Dolores del Río colocan en escena a la ficción teatral como una fuente de pensamientos que, habiéndose originado en el teatro, se integraron a la interpretación que el público hace sobre la vida política y la cultura cotidianas. Sobre este particular, Jorge Dubatti establece una estructura diacrónica del convivio teatral. En *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones*, Dubatti estudia cómo se configura el fenómeno transescénico cuando se espera del público que traiga ciertos conocimientos necesarios para enfrentar la puesta:

... convivio pre-teatral: marca el proceso de confluencia de los teatristas, los técnicos y el público hacia el convivio en el centro geográfico donde se producirá el acontecimiento ... Su inicio es rizomático: los espectadores que valoran especialmente el acontecimiento teatral al que asistirán pueden llegar a sostener que se han estado preparando toda su vida para ese momento. Para otros, comienza en la circunstancia de la compra de la entrada... de acuerdo con la afirmación de Pradier, “el hombre danza su cultura”, y asiste al convivio teatral con las disposiciones de la totalidad de su régimen de experiencia y competencias culturales... (40)

Efectivamente, la competencia cultural de los espectadores es el elemento que completa el acto teatral en esta pieza. *Orquídeas a la luz de la luna* presenta a los espectadores la imagen de dos figuras que conocen bien. Es decir, sus personalidades no son un elemento sorpresa para el público. Sin embargo,

el protagonismo del artífice que las ubica como máscaras construidas en complicidad con ellos mismos es una innovación importante.

Además de la exposición de sus artífices como personajes, esta obra también lleva a escena otros elementos de utilería que interconectan el teatro con otras esferas. Por ejemplo, el Fan coloca sobre el escenario un cinematógrafo que proyecta las películas sobre una pantalla imaginaria que se ubica en donde está el público. Si bien es cierto que el teatro permite la escenificación de metáforas, como la simulación del agua con tela o plástico, o cualquier otro tipo de simbología, estos recursos que emplea Carlos Fuentes trastocan el orden de la manifestación teatral. Ambos recursos invitan al público a interpretar su personaje de espectadores en otros espacios imaginarios que no son el teatro. El esfuerzo de interpretación en este sentido se sale de la sala. La interpretación de una metáfora teatral requiere un esfuerzo mayor porque su interpretación no se puede lograr a través del teatro sino mediante otros espacios que imponen el dramaturgo y la producción. Cuando el cinematógrafo de *Orquídeas a la luz de la luna* se enciende y María observa la pantalla, que es el público, el artífice que la constituye se desplaza de la esfera teatral hacia la esfera del cine, generando de esta manera un nuevo paradigma transescénico.

Este distanciamiento no es un vacío descartable o un simple medio de interconexión entre conceptos. El distanciamiento mismo es un elemento real que forma una parte imprescindible de los sistemas teatrales o performativos que rigieron el arte del siglo XX. El distanciamiento facilita la interpretación de las imágenes que se producen en escena pero también de la energía de una realidad individual o colectiva, íntegra o fragmentada. La simplificación que requiere el teatro es también una herramienta valiosa para la comprensión de estas formas. Pero es el distanciamiento el marco que ayuda al género sustancialmente para que evolucione, liberando la ficción teatral de sus mismos parámetros. Y esto no es una limitación sino una cualidad que nos sigue facilitando ser testigos de lo que se produce en este, como diría Badiou, “laboratorio de verdades” que es el teatro. Por eso, insiste María, y nosotros debíamos insistir con ella, en “que corran para siempre nuestras películas, sin interrupción...” (Fuentes 110).

Sistema Universitario Ana G. Méndez, Metro Orlando Campus

Notas:

¹ Este texto editorial aparece sin firma, cualidad inherente de este estilo, porque intenta formular una opinión institucional que represente la línea ideológica del periódico.

² Momento Espectatorial es un término acuñado por Jorge Dubatti en *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro contemporáneo* (15).

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2005. Impreso.
- Bernal, Ignacio, et al. *Historia general de México*. México D.F.: El Colegio de México, 2000. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- _____. *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2009. Impreso.
- _____. *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- _____. *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2003. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Orquídeas a la luz de la luna*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve, 1982. Impreso.
- Hall, Linda B. *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford, CA: Stanford UP, 2013. Impreso.
- “María y Dolores vs. Carlos Fuentes”. *El Universal*. 29 de Enero 2007. Web. 13 de Setiembre 2012.
- Monsiváis, Carlos. “El matrimonio de la butaca y la pantalla”. *Causas y azares* 4.6 (1997): 93-95. Impreso.
- Sontag, Susan. “Notes on Camp”. Georgetown University (1964). s.p. Web. 12 mayo 2014.