

ELEMENTOS DE TEATRO CLÁSICO EN "LA HORA DE TODOS",

UNA DRAMÁTICA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

■ Alejandra Herrera* y Vida Valero**

*No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!*

Federico García Lorca

Si bien Juan José Arreola es más conocido como narrador, también escribió algunas obras breves de teatro que merecen atención. Tal es el caso de "La hora de todos" que en 1955 fue escenificada y premiada. El título, desde luego, está tomado de la obra homónima de Quevedo que es una sátira política y moral.

"La hora de todos", publicada inicialmente en 1954 en la Colección Los Presentes, ofrece, como todo texto literario, diversas posibilidades de acercarse a ella. En la edición del Fondo de Cultura Económica, *Confabulario total (1941-1961)*, es definida por su autor como juguete cómico en un acto. Esta definición nos lleva necesariamente a la comedia que, en términos clásicos, es un poema festivo y alegre que expresa la representación crítica de un vicio o conducta reprobable en términos morales. También, el juguete

* Maestra-Investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

** Maestra-Investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

cómico está emparentado con el sainete, pieza teatral breve que se escenificaba entre los actos de una obra teatral. No obstante, según Margarita Villaseñor, el mismo Arreola describe esta pieza como “un auto sacramental de repugnancia y muerte” (“El teatro en México en la década de 1950” p. 9). Además, aparecen en ella rasgos de la farsa y del expresionismo literario.

Quizá habría que localizar los elementos del auto sacramental siguiendo a Alexander Parker y a Octavio Paz, para ver si efectivamente se trata de la estructura de ese género teatral tan socorrido en la época del barroco español y novohispano. También sería conveniente revisar algunos planteamientos de Brecht sobre el teatro, algunos rasgos de la farsa, y algunos tópicos del teatro medieval, pues no hay que olvidar que todos estos géneros tienen por objeto instruir al público.

Si bien el teatro medieval tenía por objeto ilustrar al espectador sobre la vida y obra de Cristo, el auto sacramental ya en el siglo XVII tenía como finalidad dar cuerpo y materia a un dogma cristiano, que según Alexander Parker se basa en “... acontecimientos históricos, la caída del hombre, el nacimiento y la pasión de Cristo, etc., pero son ideas abstraídas de los acontecimientos con el fin de explicar su verdadero significado.” (“El auto sacramental”, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1983, p. 804). Octavio Paz destaca otros rasgos de este género: “Extraordinario ir y venir del pensamiento más abstracto al arte más sensual, de la lógica al baile, de la teología a la bufonada, a través de esos puentes colgantes que son la alegoría y el símbolo.” (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, p. 450).

Sin ánimo de entablar polémicas, algunas de las obras de Brecht tenían por objeto representar una idea histórica de la sociedad, lo cual hace evidente, desde luego, una diferencia fundamental entre este tipo de teatro, el brechtiano, y el auto, ya que en el primero se destaca

la historicidad y en el auto lo absoluto del dogma, sin embargo, aquí lo que nos interesa es la función didáctica de estos géneros teatrales.

En “La hora de todos”, Juan José Arreola no pretende representar un concepto teológico, sino abordar un tema universalmente tratado por todas las culturas: la muerte, para lo cual no sólo va a utilizar la estructura del auto sino también la de otros géneros. ¿Pero cuál es el concepto que este autor maneja de este hecho irremediable? Quizá el concepto planteado en esta obra sea la muerte que llega en una hora determinada a todos y que enfrenta en un momento dado a cualquier ser humano a la fragilidad de la vida, aunque se trate de un hombre poderoso como Harrison Fish, protagonista de esta obra, a quien se describe de manera exagerada:

Harras. Señoras y Señores: estamos en la oficina del importante Harrison Fish ... Sobre su escritorio le aguarda una carpeta de asuntos urgentes que debe resolver inmediatamente. Tal vez mañana suba el precio del azúcar en el mercado; tal vez mañana se declaren en huelga cien mil obreros de Oklahoma. Wall Street puede entrar ahora mismo en un periodo febril si Harrison Fish decide vender sus acciones siderúrgicas (“La hora de todos”, en *Confabulario total*, 3ª edición, México, FCE, p. 148).

El pretexto que utiliza Arreola para conformar “La hora de todos” es un hecho real: la colisión, a causa de la neblina, de un avión bombardero B-25 de dos hélices con el edificio Empire State de Nueva York en el año de 1945. Este accidente generará el espacio y el tiempo de esta obra, pues ésta se desarrolla la mañana del 28 de julio de 1945, en una oficina del piso 70 de dicho edificio. A diferencia del teatro barroco, el auto sacramental respeta las unidades aristotélicas, en cuanto a acción, tiempo y espacio, y en este texto todo ocurre durante esa mañana y en ese lugar. El artificio dramático también consiste en la acción que va a desarrollarse. Es una sola, pues se trata de las últimas horas de la vida de este magnate norteamericano, que

para nada corresponde a la figura del héroe clásico. Más bien se trata de un antihéroe, es decir, del “héroe” surgido en el capitalismo.

Siguiendo la obra, Harrison Fish es un hombre de negocios que hizo su fortuna con base en el contrabando de alcohol en 1929, durante la ley seca. Este poder económico lo lleva a ser una figura fundamental en la economía de su país. Saber quién es en realidad este hombre poderoso es la tarea que se propone Harras, personaje que quizá resulta en términos escénicos más importante que el mismo Fish. Esto se debe a que Harras es el conductor, maestro de ceremonias, director y animador de la escena. Vayamos por partes.

Vale la pena hacer un alto para detenerse en el epígrafe de Kafka que antecede a la obra: “El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras.” Estas frases están tomadas del cuento “El vecino” de *La muralla china*. En él encontramos un narrador que se siente espiado y perseguido por un joven vecino llamado Harras, de quien no sabe casi nada y cree que le roba sus operaciones comerciales. Lo que importa aquí para la obra de Arreola es que el narrador, en el cuento de Kafka —como ya se mencionó— desconoce prácticamente a su vecino, pero éste sí está enterado de todos los movimientos del narrador (cf. F. Kafka, *La muralla china*, Madrid, Emecé, 1973, pp. 119-121).

En “La hora de todos”, este personaje, Harras, también funciona como un intruso en la vida de Harrison Fish. Está enterado no sólo de quién es ahora, sino también sabe quién fue en el pasado; es un personaje omnisciente, que va a exponer los momentos más significativos de la vida del magnate. Utilizando la ironía pretende desenmascararlo frente al público. El maestro de ceremonias se sabe poderoso y juega con Fish, hace las veces de su conciencia y le recuerda que las acciones del pasado tienen consecuencias en el presente. También sabe que le quedan pocas horas y trata de ajustarle las cuentas, pero no es un ángel salvador, el alma de Fish no le

interesa: perversamente desea llevarlo a lo absurdo de su vida para que al morir lo único que pueda sentir sea asco, evidencia clara de lo inútil y reprochable de su existencia. Estamos, entonces, frente a un personaje típico de la farsa: Harras se caracteriza por sus desplantes grotescos, las malicias intencionadas y comentarios irónicos.

Un recurso teatral muy importante utilizado por Arreola es el Megáfono que opera Harras, la voz de este aparato sale a través de una enorme trompeta de Juicio Final, que desde el punto de vista escénico es un símbolo muy importante, pues sugiere al espectador que lo que va a presenciar es el juicio del protagonista. Como se verá más adelante, el Megáfono es el que ayudará a evidenciar los horrores cometidos por Fish en diferentes etapas de su vida. También, se trata de un recurso clásico, la función que desempeña el Megáfono correspondería al coro de la tragedia griega, cuya función era armonizar la representación e informar al público lo pertinente para que la acción representada tuviera coherencia en cuanto a tiempo y espacio.

Como si se tratara de un auto sacramental, Arreola, al inicio de la obra, manifiesta su intención y expone su plan de trabajo a través del maestro de ceremonias:

Harras. ...—Esta mañana Harrison Fish va a ocuparse de muy diversos asuntos bastante descuidados, por cierto.

No quiero anticiparles nada acerca del carácter y las virtudes personales de Harrison, para que no los encuentre prevenidos en contra suya. Tampoco me gustaría que tuvieran por él alguna debilidad, antes de conocerlo...

El programa que he colocado sobre el escritorio de Harrison en lugar de la carpeta de costumbre, contiene en orden riguroso los números de un pequeño espectáculo para el cual pido a ustedes la mayor benevolencia. Ayudado por nosotros Harrison Fish va a hacernos algunas confidencias y a contarnos dos o tres cuentos que yo me encargaré de escenificar un poco, a fin de que no resulten demasiado aburridos... (Arreola, *op. cit.*, pp. 149, 150).

Esta exposición también corresponde a lo que Brecht llamaría el distanciamiento en el teatro. Tenemos un personaje que se dirige al público, es decir, advierte al espectador sobre lo que va a ocurrir en el escenario y diferencia el espectáculo de la vida real. De este modo se establece una distancia para que la identificación no se dé y, por lo tanto, permita la objetividad del receptor:

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él... Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero (*Escritos sobre el teatro*. Bs. As., Nueva Visión, 1970. pp. 154, 155).

Lo que el espectador va a presenciar es una representación en la que él tomará parte, pero desde afuera, pues va a juzgar la vida del protagonista. No puede soslayarse aquí, por tanto, la función crítica del arte y la literatura sobre los valores morales y sociales de una época. Tampoco sobra decir que el teatro es un medio eficaz para instruir y conscientizar, objetivo perseguido en varias épocas de la historia del arte.

Para que esto pueda ocurrir, "La hora de todos" está estructurada en varios planos temporales, pero como ya se mencionó, la unidad de tiempo se da en la medida en que todo ocurre durante una mañana de 1945. Para que el público pueda tener una idea clara de la personalidad de Harrison Fish, Arreola escenifica, según declara el maestro de ceremonias de la obra, Harras, tres "cuentos" relacionados con la adolescencia y juventud del protagonista; de este modo se expone un plano temporal que corresponde al pasado. Simul-

táneamente en la representación se intercalan escenas del presente. El hilo conductor de todo esto es el perfil de la existencia de Fish.

Los “cuentos” que ubican el pasado tienen diferentes estructuras, el primero narra literalmente —porque es Fish quien lo cuenta al público, ayudado por las preguntas de Harras y la intervención del Megáfono— una historia que trata sobre el linchamiento de un negro, cuyo único error fue servir como chofer a un grupo de jóvenes ebrios —entre los cuales se encontraba Fish— en una noche de farra y sexo. El asunto evidentemente muestra tintes racistas y la doble moral del puritanismo estadounidense. Dentro de la euforia generada por el alcohol, uno de los jóvenes decide compartir los favores de su “novia” con cada uno de sus amigos. Escuchemos la voz del Megáfono que irrumpe para ubicar quién es ahora aquella joven:

El Megáfono.—(Voz puramente informativa): Conviene que lo sepan ustedes: se trata de la señora Alice Perry, que ahora ya ni se acuerda de la aventura. Es una respetable matrona de Southney, que asiste con regularidad a los oficios dominicales. Completamente repuesta del accidente, casó poco después con un acudado industrial, a quien ha dado honra, hijos y no pocas satisfacciones por sus altas virtudes sociales. Tenemos mucho gusto en citarla aquí, como ejemplo de rehabilitación moral (*Ibid.*, p. 155).

Volviendo al presente del relato, el negro Joe se escandaliza de la conducta de los jóvenes, pero sus protestas son acalladas con dinero, alcohol, y por su profunda desventaja social y racial. El desenlace es obvio: Joe es acusado de violar a la joven y es inmolado por los vecinos del lugar. El recurso teatral que “ameniza” dicha narración es el espectro del negro que funciona únicamente como parte de la escena, pues aparece con un volante en las manos que alude a su oficio de chofer; es una figura exagerada a lo Al Jolson con enormes labios pintados que baila un “tap” silencioso. No tiene ningún parlamento, sólo ilustra la escena, especialmente en el momento en

que es rociado con alcohol e incendiado; ahí la música cambia del “tap” a un espiritual negro.

El segundo “cuento” es narrado por el espectro de un joven policía, Dennis O’Hara; la acción se ubica en 1910 cuando Fish tenía 13 años. El objeto de dicha narración es, después de 35 años, informar a su madre, que ahora es una anciana enferma, qué fue lo que ocurrió con él: fue víctima de un crimen perfecto y ella nunca supo lo que le pasó. El crimen fue cometido por una pandilla de adolescentes, cuyo capitán era Fish, a la que O’Hara intentó reformar tratando de ser su amigo. Lo que no consideró es que los chicos eran verdaderamente perversos: en el rito de iniciación para integrarse a dicha pandilla le vendan los ojos y lo hacen caer en una alcantarilla que va al drenaje de Nueva York en dirección al río Hudson: su cuerpo nunca apareció. En este relato sólo intervienen el policía y Harras ayudado por el Megáfono. En el plano escénico la caída de O’Hara al escotillón es reproducida en cámara lenta, recurso cinematográfico.

El tercer “cuento” si está realmente representado, aquí la estructura une los dos planos temporales, el pasado y el presente. Por un lado, el recurso del diálogo, esencialmente teatral, se da entre Fish y Roscoe Hamilton, y para aludir al pasado el Megáfono reproduce las voces de los entonces jóvenes Fish y Mae. Se trata de una aventura amorosa en la época juvenil del magnate. El asunto es simple y muy trillado: es la seducción de Mae, que termina con un embarazo, un aborto mal realizado, una Mae estéril, casada insatisfecha y de cascos ligeros, cuyo presente es ahora el manicomio. Para representar esta historia aparece en el escenario Hamilton, esposo de Mae, quien a fuerza de tanta insatisfacción se vuelve un hombre fracasado y, además, alcohólico; la oportunidad se le presenta cuando Harras propicia el encuentro con Fish. El objeto de su visita también es simple: obtener dinero, pues culpa de su infelicidad al magnate, y éste, abrumado por la repugnancia hacia su pasado y a este hombre, se lo da.

Por otra parte y correspondiendo exclusivamente al plano temporal del presente escénico ocurren diferentes “números” que Harras, como maestro de ceremonias, intercala entre los cuentos mencionados, también con la intención de completar el rompecabezas de la vida de Fish. Los asuntos de tales números versan sobre la donación de un cuadro de Lucas Cranach, el viejo, al museo Metropolitano de Nueva York, y la aparición de Gloria Dickinson en el escenario que sólo sirven para acentuar el carácter mezquino de Fish, pues la donación no obedece a un impulso altruista, sino al prestigio social que este hecho proporciona. Además, el magnate regala a su empleada, la señorita Dickinson, un auto de lujo por su próxima boda. La intervención de Harras y el Megáfono revelará que se trata de una compensación generada por sus “favores”. Otro número que surge absurdamente en plena escena es la subasta del mismo cuadro donado minutos antes al museo Metropolitano. Quizá se trate de expresar el poder que da el dinero para conseguir una pieza de colección y que llega a extremos tan grotescos como un matrimonio exprés entre los coleccionistas.

Toda esta estructura correspondería, según Bentley, al género fársico;

La farsa es absurda, pero hay algo más, la farsa consiste en una verdadera estructura de hechos absurdos. La palabra clave aquí es “estructura” ya que comúnmente consideramos lo absurdo como algo amorfo... Lo que generalmente se dice acerca del elemento sorpresivo en la trama de las farsas requiere una aclaración. Nos vemos sorprendidos sólo en la superficie: en un plano mucho más profundo estábamos enterados desde un principio (*La vida del drama*, México, Paidós, 1992, pp. 227, 228).

De este modo la muerte de Fish no es una sorpresa para el espectador, porque ya ha sido anunciada por Harras desde el inicio:

Este hombre de negocios siempre está en forma, y pega como un peso completo. Siento mucho que ahora ustedes lo encuentren un poco

disminuido: el hombre ha empezado a comprender. Al despertarse esta mañana, Verónica le vio cara de difunto... [Fish] hizo algunas reflexiones acerca de la fugacidad de la vida muy extrañas en un hombre como él (Arreola. *op. cit.*, p. 149).

Toda esta información conduce a pensar que la obra terminará con la muerte del protagonista debido a las claves que Harras está dando de él, como esa extraña reflexión sobre la fugacidad de la vida, pero lo que quizá más llama la atención y genera la tensión escénica es que comprender implica que Fish aparezca disminuido, como efectivamente ocurre a lo largo de la obra, y se deje, de este modo, manejar por Harras. El número final está compuesto por un baile que el protagonista tendrá que interpretar con Verónica, su amante en turno. La caracterización cadavérica de ella alude claramente al tópico medieval de la danza de la muerte. Arreola la describe así:

(Verónica es una mujer joven y hermosa. Una estrella de "music-hall". Lleva un vestido plateado hecho jirones. Su aspecto es el de un cadáver momificado. Su carne está reseca, amojamada. La tela de su traje tiene extensas manchas de humedad y de musgo blanquecino. Su pelo platinado está lacio y cae en guedejas desordenadas por sus hombros. Todo un lado de la cabeza aparece invadido por una vegetación parásita, de la que brota, a la altura de la oreja derecha, una orquídea maligna: las raíces de la planta bajan por el cuello y entran al escote. Uno de sus muslos, visible por una amplia desgarradura, semeja un fragmento de bronce oxidado. Tiene jaspes negruzcos, dorados y verdosos. El rostro de calavera, pálido, desencajado. Los ojos radiantes. Todo su aspecto hace pensar en un manjar suntuoso y descompuesto) (*Ibid.*, p. 186).

No es casual que Arreola termine su obra con esta danza macabra, de lo cual puede derivarse en primer lugar el efecto visual en la escena, pues se trata prácticamente de un cuadro expresionista y, en segundo, el fundamento ideológico de este baile cuyo origen es el poema anónimo medieval *La danza de la muerte*, y que ha sido tema de muchas obras, por ejemplo, *La máscara de la muerte roja* de Poe.

El poema medieval se estructura a través del diálogo que se da entre la Muerte con diferentes personajes que van desde el más alto clero y la nobleza, hasta los de los más bajos estratos sociales; incluso con personajes de diferentes religiones, como musulmanes y judíos:

A todos los que aquí non he nombrado,
de cualquier ley e estado o condición,
les mando que vengan muy toste priado,
a entrar en mi danza sin excusación;
non recibiré jamás exebción
nin otro libelo nin declinatoria,
los que bien ficiéron habrán siempre gloria,
los que contrario, habrán dampnación.

(*La danza de la muerte*. Códice del Escorial,
Madrid, [s.e.], 1920, p. 96).

La muerte aquí es la gran justiciera, la que iguala a todos los hombres por importantes o insignificantes que sean; en “la hora de todos” lo importante son las acciones realizadas por los hombres, es el momento en que se enjuicia a las almas; si bien en la obra de Arreola no aparecen todos los integrantes de un juicio legal o religioso, se sobreentiende que el público es el que va a juzgar la inocencia o culpabilidad de Fish.

Otra similitud que se presenta entre el poema anónimo y la obra teatral de Arreola es que ambos se ubican en épocas de horror y muerte, pues el poema medieval supuestamente se escribe a finales del siglo XIV y principios del XV, cuando Europa es azotada por la peste negra, considerada como un castigo divino. El año en que Arreola sitúa su obra, 1945, es un año de devastación y desmoralización, pues corresponde al fin de la 2ª Guerra Mundial, lo cual puede generar júbilo, pero al mismo tiempo se ha utilizado la bomba atómica y las pérdidas en todos los terrenos han sido

múltiples. Estas tragedias naturales, divinas o generadas por los hombres ponen en tela de juicio los valores y los órdenes sociales. Es así que surge la sátira para ridiculizar lo establecido. Si en todas las épocas existe la posibilidad de crítica y burla, más aún en esas situaciones trágicas.

Además del tema universal de la muerte, en el caso de “La hora de todos” es evidente, también, la sátira que hace Arreola de la sociedad estadounidense, pues no hay en toda la obra un solo personaje que se salve desde cualquier perspectiva ética. De la misma manera, y de acuerdo con la misoginia atribuida a este autor, las mujeres aparecen en esta puesta en escena bellas, pero tontas, interesadas, poco consistentes moralmente y hasta dementes.

Arreola utiliza en esta representación, quizá bajo la influencia de Kafka, elementos violentos y grotescos propios del expresionismo literario como pueden ser: la muerte planeada en el escenario de una anciana y, finalmente, “economizada” porque muere antes de entrar al foro; la entrega a familiares de una indemnización de 5,000 dólares y “70 kilos de cadáver no identificado” después de la explosión de una fábrica de mostaza, propiedad de Fish; y el aspecto final de Verónica. En esta serie de pasajes vemos una distorsión violenta y exagerada de la realidad con el ánimo de exacerbar la sensibilidad del espectador y expresar la vida subjetiva y emocional del ser humano.

“La hora de todos” es una de las pocas obras dramáticas de Arreola, en la cual se pone de manifiesto su capacidad de condensar una serie de lecturas y tópicos universales que estructuran el espacio teatral. Esta obra es una asimilación profunda de elementos de los géneros clásicos para criticar y ridiculizar la realidad del siglo XX, lo cual quizá se deba a que en estas épocas ya no existen héroes ni tragedias, sólo hay antihéroes y accidentes.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

Arreola, Juan José. "La hora de todos", en *Confabulario total (1941-1961)*. 3ª Edición. México, FCE, 1962. pp. 146-188.

Indirecta:

Anónimo. *La danza de la muerte*. Códice del Escorial. Edición de F. A. de Icaza. Madrid, [s.e.], 1920. 103 pp.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. Bs. As., Nueva Visión, 1970.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. México, Paidós, 1992. 326 pp.

Kafka, Franz. *La muralla china*, Madrid, Emecé, 1973. pp. 119-121.

Parker, Alexander. "El auto Sacramental", en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. t. III. Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1983. pp. 801-807.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de fe*. Barcelona, Seix-Barral, 1982. 658 pp.

BIBLIOGRAFÍA

Villaseñor, Margarita. "El teatro en México en la década de 1950". *Tema y Variaciones de Literatura*. (México, D.F.) UAM-A, núm. 1. pp. 7-26.