

Proteo de Francisco Monterde: poder, caudillismo y alteridad ***Proteo, by Francisco Monteverde: power, caudillismo and otherness***

Víctor Grovas Hajj
Universidad Autónoma de Querétaro, México.
victorlibrian@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es revisar *Proteo* de Monterde (1983) desde la alteridad. Esta obra es un cruce de caminos en diversos sentidos: es un acuerdo entre la búsqueda formal, que toma como modelo al teatro europeo, en la que incursionan los Contemporáneos y también el teatro de Bustillo Oro y Magdaleno. También lo hacemos porque representa los esfuerzos del grupo de la Comedia mexicana, que tiene, en cuanto al número de autores que participaron en ella -entre ellos Monterde-, una representatividad que aún espera una segunda revisión, luego de la manera rápida en que muchas de estas obras fueron descartadas por las corrientes más nacionalistas en la época.

Palabras clave: teatro europeo; Bustillo Oro; comedia mexicana.

Abstract

The purpose of this article is to revise, from the otherness, the work of Monteverde, Proteo (1983), because it is a crossroads in many ways: it is an agreement between the formal quest that takes the European theater as a model, in which the Contemporaries make incursion into, and also the Bustillo Oro and Magdaleno's theater. We also do it because it represents the efforts of the Comedia mexicana group, that has in the number of authors involved -Monteverde among them- a representativity still waiting for a second check, after the quick way in which many of these plays were rejected by the most nationalist trends of that time.

Keywords: *European theater; Bustillo Oro; Mexican comedy.*

Introducción

La relevancia de Francisco Monterde en las letras y el teatro mexicanos no sólo se debe a su adscripción a los primeros grupos experimentales de este teatro, sino

también a su participación en el establecimiento de la Unión de Autores Dramáticos (luego Unión Nacional de Autores), cuya finalidad era el fomento del teatro, y a su integración al grupo de los Siete Autores, en 1925, del que habría de salir la Comedia Mexicana, más amplia en recursos y ambiciones. Monterde alienta a los nuevos autores en la sociedad Amigos del Teatro Mexicano y funda en 1950, con Antonio Magaña Esquivel, la agrupación de Críticos de Teatro. Para ese entonces, su labor se destaca igualmente en el campo de la crítica, difusión e investigación teatrales. A él se debe la *Bibliografía del Teatro en México* (1934) que todavía es una fuente indispensable de consulta. Los estudios de Monterde abarcan desde las primeras obras coloniales hasta el teatro de su época. También hizo análisis de manuscritos originales de teatro mexicano y de obras dramáticas extranjeras.

Proteo (1931) es una de las primeras manifestaciones teatrales producidas en la Universidad, que inicia una tradición fundamental en la experimentación y producción del teatro mexicano moderno: el teatro Universitario.¹

La Comedia mexicana tiene el interés de escribir un teatro con tipos, asuntos y problemas de México. Era, sin embargo, el tiempo en que los clásicos se introducen por la política cultural vasconcelista como nueva posibilidad de sincretismo entre lo criollo y lo indígena. Vasconcelos, como Secretario de Educación Pública, distribuye ediciones económicas de los clásicos griegos y latinos en los pueblos remotos. El mismo nombre de su obra capital es reflejo de esta síntesis: *Ulises criollo*. Salvador Novo escribe *Yocasta o casi* y Xavier Villaurrutia, *La hiedra*, transposición de la tragedia griega al mundo moderno. Ambos habían formado poco tiempo antes el Teatro de Ulises (1933) que significativamente se llama así como una síntesis de la alusión mitológica y política, pues Vasconcelos fue su mecenas y también un candidato a la presidencia mexicana. Bustillo Oro deseaba ver los problemas contemporáneos retratados en escenarios que combinaran el maquinismo y los mitos griegos con una perspectiva nacionalista. Es por esto, y considerando además el antecedente de la *Ifigenia Cruel* de Reyes, que *Proteo* da lugar a una doble lectura. Tiene la obra

¹ Muchos autores y primeros textos importantes del teatro en México están vinculados a la creación universitaria. Rodolfo Usigli es uno de los fundadores de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Fernando Wagner y Enrique Ruelas hacen sus mejores trabajos dramáticos en el marco de la universidad. Figuras fundamentales del teatro mexicano, como Luisa Josefina Hernández, Celestino Gorostiza, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Azar, etc., están ligadas a la creación en el marco universitario. La época de oro del teatro hecho en la Universidad son los años sesenta con la creación del Centro Universitario de Teatro, en donde participan Luis de Tavira, Héctor Mendoza y Ludwik Margules. *Proteo* es incluido por Sergio Magaña Esquivel, la autoridad de la crítica teatral en México durante los años cincuenta y sesenta, como obra representativa de esta vertiente del teatro mexicano.

esta mezcla de la preocupación social disfrazada con el toque académico (los mitos griegos). El ocultamiento de la identidad y el hombre proteico son dos términos fundamentales de la relación del Yo ante el Otro, desde nuestra lectura, y esta obra los representa.

Este drama es una variante, que se esconde también en los modelos mitológicos. *Proteo* es ante todo pariente de *Ifigenia Cruel*, en el sentido de que es su continuación paródica (el regreso del extranjero). No sólo acerca a los autores la fecha de elaboración de las obras y el hecho de que ambos representan dos esfuerzos aislados de los grupos experimentales de teatro de la época, sino su cercana filiación ateneísta. Por esto es que ambos parecen acogerse a los mitos clásicos. En el caso de Monterde, el motivo central es el de la máscara que, como hemos dicho, tiene que ver con la idiosincrasia mexicana.

El retorno de Proteo en la obra puede tomarse también como el paradigma del regreso de varios escritores mexicanos, exiliados en la época de la lucha armada y la guerra civil. Proteo regresa del mar que durante algunos años lo separó de su patria. En la obra todos los acontecimientos parecen girar alrededor de la llegada de Proteo. Todos hablan de su próxima llegada. Se nos hace pensar con el carácter abstracto, místico de esta espera, ya sea en la llegada de un ser mítico, como Quetzalcóatl, el dios blanco; o en el mito cristiano de la segunda venida.

PROTEO. ¿A quién esperas?

DONCELLA. Al que debe llegar.

PROTEO. ¿Quién?

DONCELLA. A quien todos aguardan (Monterde, 1983, p. 24).

La existencia del Otro depende de la configuración de éste hecha por el Yo. La percepción y su relatividad son motivos fundamentales en *Proteo*. En los personajes femeninos, que Monterde (1983) representa positivamente (la Doncella, la Esposa), los parlamentos están caracterizados por la insistencia de la mirada como signo comunicativo:

BUSCADOR DE NUBES. (*a la esposa*) *Sus ojos* deben combatir a su rival” [...] deben estar limpios, alegres, cuando llegue, para que su dicha se refleje en ellos.

ESPOSA. Quiero ser la primera a quien *vea* mi marido cuando llegue (p. 9).

[...]

PROTEO. Y si te *ve fijamente*.

DONCELLA. Cerraré los *ojos* [...].

PROTEO. ¿No te interesa entonces Proteo?

DONCELLA. Sí, como un desconocido, porque jamás me ha *mirado*. (p. 14)

[...]

DONCELLA. Mis ojos se cansaron de *ver* el sendero por donde vendrá... (p. 21)

No es así en el caso de la Amiga, el personaje femenino “negativo”, en el que los otros personajes advierten especialmente el rostro (la apariencia). Esta persistencia del signo de la mirada nos hace sospechar de los ojos claros que se asocian al mar. Cuando la doncella caracteriza a su Proteo ideal, preconcebido, relaciona de manera muy significativa tres signos: belleza-ojos claros-mar, y ya se indicó que el mar remite en el texto al tránsito del “lugar lejano” del que viene Proteo. Este lugar remoto, el extranjero, no podemos conocerlo más que en el efecto que ha ejercido en el personaje:

DONCELLA. Será alto y apuesto.

EL BUSCADOR DE NUBES. Quizás

DONCELLA. Tendrá ojos claros, como los hombres que han cruzado el mar con frecuencia.

EL BUSCADOR DE NUBES. Quizá (Monterde, 1983, p. 15).

Esta imagen preconcebida de La Doncella, la idealización de lo que ella quiere ver en Proteo (alto-apuesto-ojos claros), y los hombres que “cruzan el mar con frecuencia” y que por ello tienen “ojos claros”, son una sospechosa alusión, visto desde el contexto mexicano (los receptores originales del texto) en el que los ojos claros suelen estar relacionados con el extranjero, y asimismo con una noción eurocentrista de la belleza. También es importante destacar la imagen negativa de la ausencia del lugar propio, del origen, que opone Proteo a la estilizada asunción (“en sus ojos habrá profundidades de ausencia, y en sus labios el sabor de la fruta de otros climas” –Monterde, 1983, p. 15–) con que la doncella caracteriza la añoranza del “extranjero” en aquellos que vienen de esa región remota y desconocida. Sin embargo, Proteo la desengañará: el extranjero es también un lugar doloroso. Conviene recordar que otro sinónimo de extranjero en la literatura latinoamericana es exilio, un elemento muy presente, además, en la generación de escritores a la que pertenece Monterde. Es el caso de Reyes, de Vasconcelos, de Martín Luis Guzmán, etc.

PROTEO. Los viajeros no recogen la belleza, sino el dolor de los países que han recorrido.

DONCELLA. ¿Por qué hablas con desencanto?

PROTEO. Porque también regreso de un largo viaje. He llegado al puerto, y llegar siempre es triste: sólo partir es alegre (Monterde, 1983, p. 15).

La experiencia de Proteo en ese “afuera no especificado” (como tampoco lo están el tiempo ni el lugar) no ha sido placentera. La Doncella idealiza el afuera, mientras Proteo aclara que sólo recogió el dolor de los países que ha recorrido. El desencanto proteico es aquí también múltiple: la llegada del desterrado se presenta como una “lucha con los enemigos donde hallará más odio que amor” (Monterde, 1983, p. 15) y en donde incluso la propia interlocutora –una desconocida– puede tornarse mañana su enemiga. Proteo está confinado en su extrañamiento. No encuentra raíz en tierra propia o extraña.

En la obra, se acusa a Proteo de parricidio, signo equivalente a la traición al padre, al origen, y una lectura del texto impide afirmar o negar este hecho, pues cuando Proteo se defiende, utiliza como coartada el testimonio de personas que nunca vemos en la ficción: “médicos que aún viven y podrán atestiguarlo” (Monterde, 1983, p. 16). Además, su discurso funciona como imitación paródica del gesto demagógico del Pariente.

El personaje expresamente llamado el Pariente, que además declara ser el “único” que Proteo tiene, es, sin embargo, el más *extrañado* de él en la obra, lo que evidencia una relación anómala de familiaridad –propia de una relación de alteridad relacionada con el distanciamiento del origen– entre los personajes del lugar a donde vuelve Proteo que, como veremos, alude a México. Si presuponemos que Monterde parece seguir las líneas generales del mito, podríamos pensar que el padre de Proteo, de cuyo crimen se le acusa, es Poseidón, –el mar, que en la decodificación de la obra parece identificarse con el camino a la lejanía, al allá al Otro– y que, a fin de cuentas, es eliminado. Se le da muerte al origen, como se desea en estos primeros intentos del teatro experimental, que hurgan en los modelos extranjeros para encontrar una expresión propia. En este sentido, Proteo, el “que va por su propio camino”, como enfatiza el texto, es el americano, ya sin padre “europeo”, y lo proteico no es tomado por Monterde como un mito extranjero, sino en lo que semeja a la figura del movimiento de la mutabilidad eterna de la cosmogonía indígena (el llamado Ollin).² El mito de Proteo ya había sido tomado como emblema de lo latinoamericano, poco antes, por una figura de gran influencia en la generación de Monterde: José Enrique Rodó, quien es

² El Ollin es el emblema en el calendario Azteca del movimiento, y sobre todo de este Sol, lo que en tradición occidental llamaríamos la Edad de Hierro.

importante en la tradición de este retorno a lo clásico de los contemporáneos de Monterde, como los ateneístas.³

Como vemos, Monterde parece seguir el mito de Proteo⁴ y otorga a su personaje algunas características del héroe mítico, como la posibilidad de cambiar de facetas, su contacto con el mar y su omnisapiencia (conoce quienes son sus amigos y enemigos de antemano). Sin embargo, la cualidad de Proteo que más utiliza el autor como un símbolo es la de su relación con el mar. En el mito, Proteo proviene del mar y a él huye. En la obra de Monterde, el mar marca sólo una separación entre el destierro y la “patria” como nos lo hace saber el mensajero. Proteo, sobre quien pesa una grave acusación, ha regresado *a través del mar* que durante algunos años lo separó de su patria, y se dirige a este sitio. Santiago Ramírez (1997), en su trabajo sobre la identidad y alteridad del mexicano, uno de los últimos de la tradición que comienza con Samuel Ramos y su *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934), dedica un capítulo a la identificación del mar con el extranjero: “El mexicano frente al mar” en *El mexicano: psicología de sus motivaciones*. La necesidad de subrayar el regreso necesario por el mar, crea de manera inconsciente en el receptor (público mexicano) la imagen de un destierro en el extranjero. Ramírez concluye que la salida por el mar, en México, sólo lleva al extranjero.

Proteo toma también el rol de Quetzalcóatl que viene del mar y regresa a él. En un tercer nivel, también cumple con el rol del dios veraz (Quetzalcóatl) que luego de su transgresión huye, y asimismo, la del dios impostor Cortés, que “regresa” y se apropia de la máscara del dios para lograr su objetivo, lo que ha sido tratado así en teatro desde Francisco Monterde hasta Carlos Fuentes. Véase la interpretación de Carlos Fuentes en cuanto a Cortés y Quetzalcóatl en su prólogo a *Todos los gatos son pardos*.

Hay dos ubicaciones históricas sugeridas por Monterde para la obra: la época “antigua” o la “moderna”. Se enfatiza que, pese a la alusión al ser mítico, la obra se

³ El mito de Proteo como figura literaria es utilizado originalmente por Homero (Odisea, IV) y Virgilio (Geórgicas, IV, V) y Ovidio (Metamorfosis, VIII). Los americanos lo conocieron muy probablemente por la influencia francesa. (Por ejemplo, Sainte-Beuve en *Pensées*, Henri Frédéric Amiel en su *Diario*, o en la obra de Baudelaire). Emerson es el primer americano en escribir una obra importante con el motivo proteico (*Proteus Nature*). La obra *Motivos de Proteo*, de Rodó, es menos conocida que *Ariel*, pero en ella tenía el autor puesta toda su ambición. Después de él, Jorge Luis Borges también ha usado esta figura (por ejemplo, en su “Poema del cuarto elemento”).

⁴ Reyes y los ateneístas, que tienen una importante influencia a nivel latinoamericano, se sirven de correlatos objetivos de extracción mitológica. Mitos como el de Fedra e Hipólito son usados en las obras de dramaturgos como Luco, Cruchaga, Eichelbaum y Villaurrutia.

desarrolla “en cualquier época [...] el mensajero llevará alas de Mercurio si se refiere a la época antigua; si no, un uniforme de aviador. Si los trajes son de la época actual, hablará ante un micrófono de radio” (Monterde, 1983, p. 5). En el primer caso, dada su condición geográfica, la llegada por el mar remite al receptor (mexicano) a la necesaria salida del país, impresión que se hace más firme con el signo “patria” en la misma oración.

La ubicación o evocación geográfica ambigua de la escena es intencionalmente onírica. Su configuración es significativa para los aspectos de la alienación y la referencia al Yo y al extranjero que aquí se revisa. Se nos introduce como indicación escenográfica “Una Meseta próxima a las nubes que la entoldan de gris. En la lejanía, espejo de las nubes, el mar” (Monterde, 1983, p. 5). La Meseta, entonces, lleva a las nubes y de ahí al mar. La Meseta o altiplanicie se identifica con la ubicación geográfica de México, muy especialmente en los textos de la época. El primer ejemplo de esto está dado en la obra *Ulises Criollo* de Vasconcelos (1993), que alude al término Meseta para referirse a la región central de México. Este dato explica la función focal del espacio escénico del Valle de Anáhuac en la historia de México, en concordancia con la concentración del Yo que comienza a partir de la época de Monterde. En la sólida forma de la Meseta se presenta su aislamiento por las nubes que la delimitan. El espejo de la nube, que menciona Monterde, es el mar. La duplicidad, el onirismo, Monterde lo consigna específicamente en su acotación, distanciando en “la lejanía”.

Las sospechas sobre un contexto que alude a la realidad mexicana bajo el disfraz del mito se hacen mayores cuando el discurso demagógico y vindicativo del personaje se relaciona con la demagogia evidente y las venganzas brutales de la época del caudillismo mexicano (Paz, 1997). También en la trama de la amiga (mujer mala) y la esposa (fiel y abnegada), se adivina un lugar común de la mitología mexicana que será muy socorrido en el cine, cuyo auge comienza en la época en que Monterde escribe. Como Monsiváis (1972) lo explica: “los melodramas se suceden en un espacio delimitado por las estatuas fijas: la madre y la prostituta” (p. 1521).

Bajo esta lectura de lo mexicano en la ubicación “aludida” del texto es posible también que el personaje del “buscador de nubes” remita a la evasión del mexicano en la política, denunciada tantas veces en los escritos de Vasconcelos. Puede asociarse a Proteo con el mismo Vasconcelos, paladín de los universitarios, por entonces desterrado, que regresa del exilio, acusado de un crimen y con amenazas de muerte, como sucede con el personaje de la obra de Monterde. Vasconcelos era el representante del proyecto de nación de los intelectuales. Debe recordarse que los receptores del texto de Monterde fueron los académicos y universitarios.

Plutarco Elías Calles es el vengativo “Pariente”, en cuanto a la llamada “ley del clan” referida a la idiosincrasia mexicana.

En el *Desastre* y *El Proconsulado* (1993), es muy claro el tratamiento mítico del antagonismo político entre Calles y Vasconcelos. Era reciente, en la época de composición de *Proteo*, el concurrido mitin en el Centro de la ciudad (10 de marzo de 1929), en el que Vasconcelos alude al mito de Quetzalcóatl en Lucha con Huichilobos (Vasconcelos, 1993, p. 725). Una vez más observamos la prevalencia del discurso mítico de Quetzalcóatl en el discurso político, como lo plantea también Octavio Paz: Vasconcelos, como pre-candidato presidencial, alude a las figuras de Calles y Amaro. La llegada mítica del héroe desterrado a “quien todos esperan” como a un dios coincide con el dramático elemento anecdótico del comentario sobre el discurso de 1929 de Vasconcelos (1993) en la plaza Santo Domingo: “una india que se echó a sus pies y abrazando sus rodillas repitió inconsciente el gesto que Tetis saluda al padre de los dioses y dijo una sola palabra: *padre*” (p. 722). El Vasconcelos pre-candidato, aparece en su autobiografía como un Proteo extranjerizado cuando escoge el escenario para su evento político: “Elegí la plazuela de santo Domingo, de entrada a la capital, por el ambiente de *hispanidad* que el viejo rincón encierra” (Vasconcelos, 1993, p. 722).

La juventud —entre ellos todos los universitarios, para quien escribe Monterde— apoyaba el movimiento de Vasconcelos. Gómez Morín, el futuro rector de la Universidad, era uno de los principales aliados de Vasconcelos. La promesa de retorno, que se muestra en *Proteo*, coincide con las varias promesas de Vasconcelos de regresar tras su súbito destierro en Nogales, luego de haber sido declarada su derrota (falsa) en las elecciones, impulsada por la represión armada callista. Una de las primeras declaraciones hechas fuera del país por Vasconcelos es que volvería “tan pronto como existiera una partida de cien hombres armados que me haga respetar como presidente electo” (Vasconcelos, 1993, pp. 886-887). Aquí comienza la larga odisea de Vasconcelos que coincide en *Proteo* con el signo “todos los países que he visitado”. Vasconcelos deambulará por Estados Unidos, varios países latinoamericanos y, finalmente, partirá a Europa. La entrevista de Vasconcelos con Labarca en París el 15 de marzo de 1931, muestra más que otra declaración la promesa incumplida del primero:

- ¿Cuando salió usted de México?
- Hace un año o poco más
- ¿Y regresará usted?
- Sí. Algún día... (Vasconcelos, 1993, p. 1115)

El Buscador de nubes es la opinión pública en la evasión, en la alienación (Monterde, 1983, p. 16). Esta lectura explicaría el cambio radical en la temática de Monterde, del realismo crítico en *Oro Negro*, que introduce el tema de la explotación extranjera del petróleo, como una clara crítica a la actitud ambigua del callismo sobre las concesiones de este recurso natural estratégico del país, al camuflaje mítico en *Proteo*. Esta alusión, sin embargo, no desplaza la otra significación del personaje, que en un nivel abstracto, también alude a la otredad. La naturaleza siempre cambiante de Proteo nos lo presenta como un ser transformado: un extraño. Primero, el personaje está representado sólo en el discurso de los demás. Es un rumor, una sombra, una pretensión. Cuando aparece, sin embargo, se autofirma. Es “él mismo”.⁵

Conclusiones

Proteo posee las dos máscaras del drama (la adusta y la sonriente) y sabe encarnar los deseos de cada uno de los que lo esperan. Es uno y muchos. En *Proteo* el motivo de la máscara es omnipresente. La máscara, como lo muestran desde los Huehuetlatolli hasta Paz, es una referencia a la crisis de la identidad. Proteo es el artífice de la máscara. Se presenta con la máscara adusta o la sonriente y conoce de antemano las máscaras de todos los demás personajes. La demagogia es la macromáscara en la obra (la máscara no evidente), y la representación del pueblo es la única muestra física del motivo implícito de la máscara: el pueblo, en *Proteo*, es presentado por un grupo de caretas que hacen ruido, que no tienen una individualidad y que se dejan guiar ciegamente por la elocuencia del Pariente-Huichilobos y del Quetzalcóatl-Proteo. La masa para Monterde aún no tiene un “rostro” definido, una identidad, especialmente en esta época.⁶ Si entendemos además al hombre enmascarado como un “desconocido”, entonces tenemos que pensar en el carácter polifacético, transitorio, irreal, onírico de Proteo, en el sentido más abstracto también como en el de un extranjero.

Referencias bibliográficas

Monsiváis, C. (1972). “Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx”. En *Historia General de México*. Ciudad de México: El Colegio de México.

⁵ Pero en el estilo ambiguo de *Peer Gynt*: es él mismo, pero también es un rumor, un mito. Un problema de identidad (Monterde hizo una adaptación para niños sobre el *Peer Gynt* de Ibsen).

⁶ Monterde escribió otra obra que se llama *La careta de Cristal*. Nos parece que el título sirve bien para ilustrar este proceso de la búsqueda de identidad, aún precario en la época de Monterde, que luego se confirmará en la época de la máscara del mexicano (años cincuenta) enunciada por Paz, y finalmente, en la época del “rostro petrificado en máscara” (Paz, 1997, p. 236).

- Monterde, F. (1983). *Proteo*. A. En A. Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*. Volumen II. Ciudad de México: FCE.
- Olguín, D. (2011). *Un siglo de teatro en México*. Ciudad de México: Conaculta-FCE.
- Ortíz Bulle-Goyri, A. (2005). *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*. Ciudad de México: UAM.
- Paz, O. (1997). *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta al Laberinto de la soledad*. Ciudad de México: FCE.
- Podetti, R. J. (2015). *Cultura y alteridad: en torno al sentido de la experiencia latinoamericana*. Buenos Aires: CABA/Ediciones CICCUS.
- Ramírez, S. (1997). *El mexicano: psicología de sus motivaciones*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Reyes de la Maza, L. (2005). *El teatro en México durante la Revolución*. Ciudad de México: Escenología.
- Todorov, T. (2007). *La conquista: el problema del Otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Vasconcelos, J. (1993). *Memorias I y II*. Ciudad de México: FCE.