# Parodias vampíricas en el teatro mexicano de finales del xx

**Cristina Bravo Rozas**

Cuando el siglo xx llega a su fin y todavía continúan los influjos de la llamada "postmodernidad", el teatro hispanoamericano adopta según algunos estudiosos, como Beatriz Rizk[1], unas fórmulas teatrales que en verdad recuerdan los orígenes del teatro en la Grecia clásica: me refiero a la parodia. De hecho, la postmodernidad se ha caracterizado a veces como "Edad de la parodia", y ésta se convierte en baluarte de un teatro que intenta romper con la Modernidad: las interferencias textuales, la ambigüedad, el descrédito de modelos históricos, políticos y estéticos anteriores parece que hacen apostar a los autores por la parodia satírica incluso de los grandes mitos literarios. Este género, según Juan Carlos Pueo:

> […] es considerado por algunos autores como una de las posibles formas de superar la supuesta inmanencia del texto literario para proponer una concepción dinámica del mismo, en donde su valor vendría dado por la posibilidad de motivar una respuesta por parte del lector que no se limite a la asunción de un significado supuestamente subyacente al texto, sino que ha de considerarse, ante todo, experiencia activa.[2]

Otros investigadores del tema[3] añaden que la teoría y práctica de la parodia postmoderna se caracteriza además por aunar sus dos funciones, la burlesca y la constructiva. A pesar de que la parodia en esta etapa postmoderna pierde en algunas ocasiones su capacidad transgresora y adopta "una máscara desideologizada", en el teatro hispanoamericano el texto paródico no sólo pone en entredicho el texto parodiado sino también lo que hay tras él, e incluso el nuevo texto (hipertexto) puede convertirse en auto-parodia.

En Hispanoamérica ha sido frecuente la parodia de las tragedias clásicas. La escena se puebla de réplicas de Antígonas, Electras y Medeas. Recordemos la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951), *La pasión según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez (1968), *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera, *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, *Los siete contra Tebas* (1968, 1992) de Antón Arrufat, *El último rosario de Medea* (1991) de José Manuel Torres Santiago. En estos casos la modernidad perdura y la parodia abandona la burla para transformarse en una fuente de subversión; a través de textos sobre todo clásicos, el mundo de las dictaduras totalitarias hispanoamericanas se critica y desmantela mediante la recuperación de la tragedia, utilizando un hipotexto que está claramente presente.

Sin embargo, también se realizan otras parodias que en estos casos sí siguen el concepto de Bajtin referido a la carnavalización, parodias satíricas que inauguran la vertiente postmoderna, como es el caso de *Antígona Furiosa* (1986, 1988), de Griselda Gambaro, o *Medea* (1996, 1998), de Reinaldo Montero. Otros ámbitos literarios también se parodian y así personajes más populares, aunque no por ello menos dignos de literaturizarse, comienzan a salir de sus tumbas y, nunca mejor dicho, a asustar al lector con su naturaleza escéptica y aparentemente frívola.

El maestro Hugo Argüelles hace un recorrido exhaustivo por el universo del miedo en su divertimento en dos actos y cuarenta farsas *Concierto para Guillotina y Cuarenta Cabezas*, donde mitos del cuento popular como Cenicienta se dan la mano con Salomé, Vampirito, querubines, fantasmas y cabezas cortadas. El mundo de la fantasía se transforma en una pista circense en la que la crítica a la sociedad materialista se hace presente a través de estas parodias breves y feroces. En *Valerio Rostro, traficante en sombras*, los tratos con el diablo se convierten también en argumento paródico para de nuevo criticar la corrupta sociedad mexicana.

En las generaciones posteriores los títulos de las obras nos desvelan ese interés por el mundo sobrenatural. El diablo será uno de los argumentos preferidos, como demuestran Alejandro Licona con *El diablo en el jardín* (1976), Alejandro Aura con *Salón Calavera* (1979), Teresa Valenzuela con *Chispas, rayos y centellas, o Las esencias del diablo* (1984), Felipe Galván con *El diablo y el smog* (1987) o Ricardo Pérez Quitt con *El tribunal del demonio* (1987). También los espacios del más allá y sus criaturas: permiten comprobarlo Tomás Urtusástegui en *El Fantasma de Canterville* (1982), Jaime Chabaud en *Noche de brujas* (1989), o Hugo Argüelles en *Doña Macabra* (1989).

Como se aprecia en los títulos, hay una tendencia que aparece especialmente en la "Nueva Dramaturgia Mexicana" y que intenta parodiar mitos de la literatura gótica en general. La parodia de los grandes personajes terroríficos se traduce en una tendencia recurrente durante los años 80 y 90. Basta con echar un vistazo a los títulos de las obras de la época, y prácticamente en todos encontramos al diablo, vampiros, fantasmas. Indudablemente la muerte preside el gran escenario de este teatro. Pero otro aspecto fundamental es, junto a la recuperación del mito, la presencia incesante del humor. Estos personajes ya pertenecientes a la imaginería popular son despojados de su calidad de mitos y trasladados a la geografía de las ciudades y familias mexicanas para vivir sus tragedias y respirar su mundo opresor: también los productos literarios, frutos de nuestro subconsciente, son tocados por el miedo que nos rodea en la vida cotidiana.

La gran variedad de monstruos que ocupan la escena hicieron que limitara mi incipiente estudio a uno de ellos en particular, el del vampiro. Esta tendencia de reelaborar el mito del vampiro no pertenece exclusivamente al ámbito teatral. Hay una larga tradición vampiresca en México, con películas de los años 50 de serie B, pero sobre todo con relatos sobre vampiros, en los que generalmente había una mezcla de humor y terror: uno de los ejemplos más claros es el de Guillermo Samperio y su "escritor vampiro", definido como aquel que saquea los textos de sus semejantes para crear su propia obra. El cuento "Habitación vampiro" de Beatriz Álvarez Klein e incluso algunos relatos de Emiliano González hablan de seres que viven más allá de la muerte y que además se identifican con nuestros vecinos creando un universo terrorífico desmitificado.

Quizás inmersas en esta tradición de desacralizar al vampiro —y por lo tanto su función primordial: aterrorizar extendiendo la muerte—, estas obras utilizan la parodia del mito para desarrollar otros temas que preocupan a los "nuevos dramaturgos", como la crítica a los valores de la sociedad actual, sus formas de vida y los problemas que se encuentran en la existencia cotidiana.

Me centraré en tres textos en mi opinión importantes a la hora de tratar esta parodia del vampirismo: *Drácula Gay* (1990), de Tomás Urtusástegui, *Vampiros jóvenes* (*Fábula apocalíptica para armar)* (1988/1989), de Fernando Muñoz Castillo, y *Nosferatu* (1998), de David Olguín.

Estos tres autores, aunque de procedencias y estilos muy diversos —Urtusástegui y Muñoz Castillo se pueden considerar pertenecientes a la "Nueva Dramaturgia Mexicana", mientras que Olguín ya formaría parte de una generación posterior—, abordan la temática del vampirismo con un objetivo común, la parodia, en el sentido que le da el diccionario de la lengua española: imitar. Sin embargo, esta imitación adquiere tintes muy distintos: mientras que Urtusástegui y Muñoz Castillo aportan un tono satírico, Olguín nos lleva a la parodia formal y al territorio poético. Los tres, no obstante, rescatan la esencia vampírica: el vampiro como un muerto-viviente, un ser aislado que sobrevive gracias a la sangre de los otros. Pero en estas obras los protagonistas son vampiros que han perdido su cualidad esencial: la sobrenaturalidad. Su monstruosidad se torna en humanidad desvalida, se ha producido un proceso de desmitificación y el problema que les acucia es su metamorfosis en seres de carne y hueso. El mito

cae, por imperativo o por propia voluntad, como en el caso de *Nosferatu,* y pasa de héroe maldito a simple criatura despojada de su dignidad inmortal.

El mito del vampiro que resulta eterno para la historia literaria, ahora diluye su espíritu ficcional en el teatro y desaparece al convertirse en un ser perteneciente a la realidad.

Podemos preguntarnos entonces por qué tres autores que tienen como denominador común su pasión por el teatro y su experiencia docente en el ámbito teatral, pero que están separados por sus épocas y estilos —Urtusástegui, el más veterano, destaca por su humor, mientras que Muñoz Castillo y Olguín suelen optar por el realismo y las interrelaciones entre teatro y sociedad—, escriben obras cuyos protagonistas son los vampiros. No he conseguido hasta el momento más datos acerca de la génesis de estas obras, en las que observamos un núcleo esencial compartido: una sociedad vampírica poblada de criaturas que se esconden y viven gracias a la sangre de los otros.

Es indudable el tono burlón de Urtusástegui, cuando mediante un monólogo el protagonista de *Drácula Gay* descubre su debilidad mítica y vampírica. Ha sido desposeído del signo de identidad de un vampiro, sus colmillos, que perdió no por morder a sus víctimas sino por comer dulces. El dentista le propone unas prótesis de silicona, pero él no acepta. Con tono de humor desenfadado cercano al cabaret y al teatro del absurdo, nuestro vampiro confiesa su condición de gay y con un lenguaje ambiguo y provocador pretende atraer la complicidad del público. Este nuevo Drácula mantiene las propiedades del mítico conde pero adulteradas, sigue su apetito voraz por la sangre, fuente única de su inmortalidad, pero le surge un problema de subsistencia, no puede morder, así que su única solución será extraer la sangre a través de una jeringuilla. Por otra parte, el espíritu seductor del vampiro se perpetúa pero cambian sus predilecciones sexuales, de flamante conquistador de mujeres desvalidas se transforma en seductor de jovencitos hermosos como efebos.

También en esta línea de humor que roza la frivolidad se encuentra *Vampiros Jóvenes* de Muñoz Castillo, y sin embargo en este caso la aparente superficialidad se transforma en crítica y desencanto. Los padres de los vampiros de hoy han sido gente comprometida políticamente, aparentemente opuestos al sistema, pero de ellos sólo ha quedado su espíritu acomodaticio. Por su parte, en *Nosferatu* Olguín abandona el humor para acercarse al tono poético: el amor y la pasión dominan a Harker hasta convertirlo en un nuevo descendiente de Drácula, mientras que éste, cansado de su tortuosa existencia eterna, quiere morir y cumplir los deseos ocultos de su supuesto perseguidor. En este caso el autor se aleja de la parodia satírica y busca sobre todo la intertextualidad, el diálogo con el otro texto y su transformación.

Así pues, el sistema gótico se tambalea y su dignidad literaria se transforma con vampiros gays, adolescentes vampiros o humanos que desean ser vampirizados. El argumento vampírico se trastoca hasta tal punto que apenas reconocemos al monstruo. Sin embargo, no se puede olvidar la pervivencia de la raíz fundamental del vampirismo: la pregunta por la existencia. En el mito clásico, el vampiro es una criatura sobrenatural, eterna, que ha desafiado a las leyes de la razón y que ha roto el pacto con la divinidad, de manera que el hombre no tiene necesariamente que morir. Este personaje ha suscitado todo tipo de reflexiones psicoanalíticas y existencialistas, sobre la trascendencia y el sentido de la vida. En el caso de estas obras de teatro los protagonistas también han roto los parámetros de racionalidad que a veces impone la sociedad actual.

En *Drácula Gay*, un símbolo sexual de la masculinidad como el vampiro se transforma en un gay debilitado y frívolo, que sorprende con su pícara ambigüedad al despistado espectador:

> […] pero me estoy perdiendo en trivialidades en lugar de seguir explicando mi sexualidad (*Observa al público)*. ¡Perdón! A lo mejor estoy diciendo cosas inconvenientes, cosas que no deben ser oídas por todos. (*Al público*) ¿A alguno le molesta este tema? *(Espera un momento.)* Díganlo en confianza. La verdad es que yo comencé desde muy chico a darle. Al primero que se la chupé… la sangre… fue a mi papá; me gustó y creo que a él también. Después se la he chupado a muchos, a muchísimos. (*Ve al público*.) De los que están ahí por lo menos a tres. (*Sonríe, saluda discretamente a alguno*.) No, son cuatro. Hola, Luigi… Cada noche uno distinto: jóvenes, adultos, blancos, morenos, ingenieros, abogados, comerciantes, periodistas, estudiantes. Cada uno con un cuello diferente. He chupado todo: cuellos largos como cisnes, cuellos blancos, cuellos prietotes, cuellos juguetones, cuellos cortos, cuellitos, algunos tan

chicos que era difícil clavarles el diente. Ningún otro vampiro tiene mi técnica para dejar complacido al cliente.[4]

Este tono desenfadado y cómico que nos acerca a la revista o al cabaret, sin embargo se erige en crítica contra una sociedad cerrada y apegada a la cultura masculina, llena de hipocresía e invadida por la corrupción. Así el personaje principal de esta obra adora las capas y muestra la utilidad que tienen para protegerse del clima, pero también para ocultarse de las embestidas del amor y sobre todo para cubrir si somos descubiertos. A través del humor este vampiro descubre sin tapujos la realidad que le rodea:

> […] si alguien chupa bien en este mundo soy yo (*A un espectador)*. No me digas que no te gusta que te la chupen… la sangre, por supuesto! En México a todo el mundo le gusta chupar. Chupa el político… y vaya si chupa; chupan los policías los burócratas. A los deportistas también les gusta el chupe. (*Llora)*. Ahora yo seré el único que no pueda chupar.[5]

En *Vampiros Jóvenes* se apuesta también por un texto que dialoga con otros textos y por la sátira como elemento fundamental. En un escenario entre la fábula y la ciencia-ficción, seis jóvenes rodeados también de personajes fabulosos (ángeles, ermitaños) reflexionan sobre el pasado y buscan un camino para el porvenir. Con esta raíz existencialista se fragua una historia, de ahí lo de fábula, que el lector-espectador tendrá que armar. Estos jóvenes, que sobreviven en un refugio antiatómico, tendrán que salir al mundo destruido que han heredado de sus padres para emprender el camino de la reconstrucción. Su fuente de inspiración, sus héroes, son los vampiros que aparecen en las películas que han heredado de sus padres (*El vampiro* de Fernando Méndez, de 1957, y *Nosferatu* de Murnau, de 1922). En realidad en esta obra el vampirismo sirve para justificar el sentido del argumento y también como telón de fondo de una estética que muestra un mundo dominado por lo gótico (el mundo del futuro dominado por la ruina, la oscuridad y el caos). Así la voz en *off* del inicio de la obra recuerda el sentido del vampirismo, tomando una cita de Gabriel Moreno Pineda:

> Voz en *off*.— …toda la maldad de que el hombre es capaz se encuentra a flor de piel, de las páginas de la novela gótica o del cuento infantil brota con frecuencia el Mr. Jekyll que todos llevamos dentro y eso es lo que causa terror: ver nuestra propia imagen reflejada en el espejo de Calibán.[6]

Basándose en esa búsqueda de la propia imagen, los jóvenes reprochan a sus padres su existencia incongruente y su hipocresía:

> 1 y 5.— Drácula, Frankenstein, Allien, el monstruo de la Laguna Negra, Hule, Terminador *(Aquí se les une 2)* y Nosferatu, jugaron con nosotros las noches en que ustedes, monstruos paternos, bebían ron jamaiquino o se la rolaban al compás de Mercedes Sosa cantando poemas de García Lorca o bailaban a ritmo de Willie Colón. *(Se les une 4)*. Nuestros padres comunistas, sibaritas, vegetarianos, acuarianos, catedráticos, diplomáticos, maniáticos *(Se les une 3)*, represivos, anarquistas, malolientes, zopilotes, más cabrones, culeros, pendejos.
> Todos.— ¡A la burguesía!, pero ahora, una cirugía y cursos de Tai Chi; fumar tabaco importado, vestir ropa de firma y liberar botellas de fayuca.
> 1.— Hablaron muy mal del imperialismo gringo, pero hoy, en mi casa, todo es de contrabando.
> 4.— ¡Qué horror tan desastroso son estos que dícense adultos cultos y de amplio criterio![7]

La idea del vampirismo basada en que el vampiro vive gracias a la sangre de los otros, de la vida de los otros, aparece reflejada en la figura de los padres de estos jóvenes, quienes se refieren a que "se hicieron fuertes en su placer destructivo, vampírico". Los adultos han sido siempre vampiros que han destruido su planeta, a base de sacrificar a los demás:

> 6.— ¿Tú crees que debemos agradecerles un mundo donde las expectativas ya no existían para nosotros los jóvenes?
> ……
> 3.— Sólo pensaron en ellos, viviendo su presente. Nunca creyeron en el Apocalipsis. Aunque destruían todo lo que había a su paso, arguyendo civilización y modernidad…
> 4.— Ellos eran Apocalipsis. Su amor a la vida fue de muerte. Glorificaron la guerra.
> 5.— Se alimentaron siempre de la sangre de los jóvenes y de los más desprotegidos.[8]

Los economistas y políticos que dirigen el país encarnan perfectamente el espíritu vampírico:

> 1.— Este que tienen frente a ustedes, es un industrial, fuma puros importados, cree en: lo mejor para mí, lo peor para ti. Guarda su dinero en un banco extranjero. Vive con la sensación de que se ha sacrificado por el país y nadie se lo agradece. Fue de los que vendieron los bosques o los quemaron para construir hoteles o fraccionamientos. Se siente el vivo representante de la prosperidad del país.
> …….
> 4.— Este espécimen digno del museo de Antropología, es un político, sólo ve su conveniencia, así que adula al por mayor al que está arriba, sigue instrucciones sin razonarlas y piensa, si a eso se llama pensar, que robar es un privilegio, una canonjía. Y así por treinta monedas, se hizo el tonto de los desperdicios nucleares, y la tala inmoderada de los árboles. ¿Me podría decir por qué se hizo político?
> …..
> 5.— Y ahora, para ustedes, directamente del cielo, el único, el esperado, el mimado de la Historia Universal, el que manipula conciencias y almas, dueño del más acá y del más allá, la serpiente del paraíso: ¡LOS OFICIANTES DE LAS RELIGIONES![9]

En esta obra, a pesar de la estética circense y la utilización del vídeo y el collage, lo ideológico prima sobre otros elementos y el vampirismo es un mero telón de fondo, un escenario para esta fábula grotesca que critica ante todo los pilares del desgarro de la sociedad mexicana: la corrupción económica, política y religiosa.

*Nosferatu*, de David Olguín, es el texto más apegado a su hipotexto (texto parodiado). Sus personajes retoman el espíritu de *Drácula*, la novela de Bram Stoker, y nos encontramos con Drácula, Harker, Mina. Sin embargo, los avatares de la novela pronto se trastocan. En este caso, Drácula, el vampiro, desea acabar con su penosa inmortalidad, mientras que Harker quiere tomarle el relevo. Es una historia de amor y angustia, un recorrido por el mundo interior, por los deseos del subconsciente que a veces logran imponerse a nuestra realidad. Harker, obsesionado por la muerte de su esposa Mina, sueña con que él es el vampiro que acaba con ella, pero todo es reflejo de su deseo de revivir a su amor, y por otra parte en su inclinación hacia el vampirismo está la necesidad de pervivir eternamente aunque sea convertido en esa criatura. La obra es muy intimista: un viaje hacia el fondo de nosotros, con la lucha entre la realidad y el deseo, entre el amor y nosotros mismos. Su tono existencialista la contamina de poeticidad, y los aparentes diálogos son en realidad verdaderos monólogos que reflejan esa angustia que perturba a los personajes:

> Drácula.— Calma, amigo Harker. Calma. La realidad es más atroz que los sueños.
> …..
> Harker. — Me perdí. Algo pasó en el camino.
> Drácula.— No es difícil perderse.
> Es la condición de los hombres:
> La incerteza, la confusión;
> Al cabo uno descubre,
> Descubre que siempre ha estado perdido.
> Esperaba su llegada hace años.[10]

Aunque en *Nosferatu* se mantiene a través de los ocho cuadros la impronta de la novela de Stoker, sin embargo la escenografía y las acotaciones recuerdan una puesta en escena más convencional. En el diálogo teatral se trasluce un texto que reflexiona sobre la muerte y la existencia. Se ha realizado una parodia metaficcional y el elemento satírico se ha perdido.

Así pues, en estas tres obras reseñadas el vampirismo se utiliza como trasfondo paródico, ya desde un punto meramente formal, como en el caso de *Nosferatu*, o bien desde el lado de la sátira. Los diálogos entre los textos resultan evidentes, el "hipertexto" siempre retoma elementos fundamentales del "hipotexto", pero a su vez se establece una comunicación directa con el espectador que a su vez fabrica su propio universo paródico. De esta manera se cumple el designio de Drácula, como dice Olguín en su obra, "un Nosferatu que destruirá el mundo y que tiene a su servicio la necromancia, la adivinación mediante el murmullo de los muertos. Le dicen sus deseos más íntimos"[11]. El mito del vampiro parodiado satírica o poéticamente es utilizado por dramaturgos muy distintos en su concepción del drama en sus obras de finales del siglo XX para desarrollar las dos funciones que según Pueo van más allá de la función constructiva respecto al texto parodiado:

> […] por un lado es capaz de poner en evidencia las frustraciones provocadas por una modernidad que, sin llegar a ser estéril, ha terminado revelando grandes carencias; por otro lado, permite situar al receptor en una posición de autorreflexividad donde categorías como "representación", "realismo" o "historia" son cuestionadas continuamente.[12]

Sin duda, tal como señalan algunos críticos, la parodia es a su vez "un discurso vampírico":

> […] un discurso que ha dejado de ser se alimenta de la sangre del siguiente discurso, y sobrevive gracias a la convocación que éste hace de aquel. Pero tampoco podemos decir que el nuevo discurso sea inocente: para poder constituirse como discurso, la parodia necesita alimentarse de un discurso anterior, cuyo carácter acabado lo convierte en discurso muerto.[13]

El vampiro teatral nos lleva a la oscuridad de nuestro mundo, chupa argumentos de la fuente gótica, recupera su simbolismo para llevarnos de las tinieblas a la reflexión que a veces engendra luz, porque en definitiva el horror persiste, lo llevamos dentro, y nos persigue sin tregua.

## notas

[1] Beatriz Rizk, "La parodia o el arte de hacer copias de otro arte", *Postmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 150-163.

[2] Juan Carlos Pueo, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant Lo Blanc, 2002, pág. 152.

[3] Entre ellos Margaret Rose en su libro *Parody: Ancient, Modern and Postmoderm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[4] *Drácula Gay*, en htpp//sic.conaculta.gob.mx/bibdigital/h5tml/drácula.html, pág. 5.

[5] Ibíd., pág. 4.

[6] *Vampiros jóvenes*, en http//sic.conaculta.gob.mx/bigdigital/cdteatro/autores, pág. 2.

[7] Ibíd., pág. 5.

[8] Ibíd., pág. 21.

[9] Ibíd., págs. 22-23.

[10] David Olguín, *Nosferatu*, en *ADE Teatro*, núm. 68-69, julio/septiembre 1988, pág. 165.

[11] Ibíd., pág. 169.

[12] Juan Carlos Pueo, ob. cit., págs. 154-155.

[13] Ibíd., pág. 163.