

TEATRO Y EL TEATRO DE LA PALABRA: EL CASO DE MIGUEL N. LIRA

Sarah M. Misemer
The University of Puget Sound

Poeta, novelista, dramaturgo y ensayista, Miguel N. Lira está olvidado por razones desconocidas. Nació en 1905 en Tlaxcala, México y es una de las figuras culturales de esta ciudad no sólo por su trabajo como escritor, sino por su labor intensa para promulgar la literatura mexicana a través de su imprenta *Fábula*, fundada en el año 1933. Lira perteneció a la generación de 1929 y se formó dentro del ambiente turbulento de la época de la posrevolución. En la preparatoria se hizo miembro del grupo “Los Cachuchas” que también incluyó a los jóvenes Alejandro Gómez Arias, Frida Kahlo, Manuel González Ramírez, José Gómez Robleda, Agustín Lira, Alfonso Villa, Jesús Ríos y Valles y Jaime Carmen. Más tarde, Lira participó del grupo de los Contemporáneos y mantuvo amistad con Jaime Torres-Bodet, José Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Xavier Villarrutia y Ortiz de Montellano hasta su muerte el 26 de febrero de 1961. Las conexiones que estableció en la juventud con los otros miembros de los Cachuchas y los Contemporáneos sirvieron como importantes influencias en el desarrollo artístico de Lira y algunos hicieron importantes contribuciones para sus revistas literarias tituladas *Fábula* y *Huytlale*. Lira también se dedicó a publicar las obras y artículos de talentosos escritores mexicanos desconocidos.

En 1995, Jeanine Gaucher-Morales y Alfredo O. Morales hicieron un esfuerzo para rescatar la carrera de Lira al editar y publicar el trabajo (no completo) de Lira en el libro *Obra poética: 1922-1961*. Como este libro demuestra, Lira es más conocido por el gran número de corridos que escribió sobre diversos temas. La gran mayoría de los corridos recogen nombres o ideas tomadas de la Revolución Mexicana y sus mitos. En 1922 Lira inició su carrera como poeta y ganó fama con sus corridos, no obstante, también tuvo mucho éxito en el campo del teatro. Su primer intento como dramaturgo fue en 1938 con la obra *Sí, con los ojos: sueño poético*. Esta pieza corta marca un momento

HRP/72

decisivo en la dirección artística de Lira y requiere ser estudiada como un texto clave para entender los juegos literarios que Lira empleaba durante su vida como escritor. Como el trabajo de los Morales, este análisis pretende resucitar el trabajo de Lira de la profundidad del olvido.

Sí, con los ojos es una obra de transición, difícil de categorizar porque pertenece a un género híbrido: teatro poético. Es una obra de un sólo acto, de pocas páginas (14) y de pocos personajes: El, Ella, el Espejo, el Reloj, la Lámpara y la Flor. Se puede dividir la acción dramática en dos partes: la primera consta de un diálogo entre El y Ella, y la segunda es otro diálogo entre los objetos de la sala: el Espejo, el Reloj, la Lámpara y la Flor. Como nota Raúl Arreola Cortés *Sí, con los ojos* tiene mucho en común con la obra escrita por Lorca, *Así que pasen cinco años*, por su carácter poético y el uso de personajes alegóricos (99).¹ La referencia intertextual de la escritura lorquiana no es la primera que aparece en el trabajo literario de Lira. A través de su carrera muchos críticos acusaron a Lira de copiar el estilo y el lenguaje de Lorca en su poesía y su teatro. Tal vez los ejemplos más famosos aparezcan en el libro *Corrido de Domingo Arenas* (1932). Críticos como Jean- Louis Schonberg, Frank Dauster y Arreola Cortés han señalado las semejanzas entre los corridos de Lira y los romances de Lorca.² Luego, en 1949, Lira recibió fuertes críticas por su poema “Corrido de Manuel Acuña” enviado al concurso para conmemorar el nacimiento del poeta Acuña en los Juegos Florales de Saltillo (Arreola Cortés 179). Lira ganó el primer lugar, lo cual desató un escándalo entre los críticos.³ Muchos creían que el corrido de Lira carecía de

¹ Los personajes en *Así que pasen cinco años* son: el Viejo, el Joven, el Amigo número 1, el Gato, el Criado, el Eco, el Maniquí, el Payaso, la Máscara, la Criada, y otros.

² Vea el libro *Miguel N. Lira: el poeta y el hombre* (1977) de Arreola Cortés, p. 55-62 para un estudio más detallado.

³ Arreola Cortés nota como ejemplo los comentarios de Víctor Galán: “la

HRP/73

originalidad por las posibles semejanzas con las figuras retóricas utilizadas por Lorca en sus romances anteriores. Nos enfocamos en este debate que persiguió a Lira durante toda su carrera porque es posible entender bajo una nueva luz las razones que llevaron al poeta mexicano a incorporar la influencia de Lorca en su producción literaria, sobre todo como intertexto en *Sí, con los ojos*.

En su estudio *Anxiety of Influence* Harold Bloom se dirige hacia el problema de cómo leer la poesía en general, y cómo leer la poesía como parte de la totalidad de la poesía en particular. El primer capítulo de este análisis tiene una conexión inmediata con la obra de Lira. Bloom desarrolla el concepto de *clinamen*, un término que le toma de Lucrecio, para describir el difícil lugar que la influencia de otros ocupa en el acto creativo para cada escritor.⁴ Al contrario de lo que pueda pensarse, para Bloom la influencia que los maestros consagrados ejercen sobre los poetas jóvenes no es necesariamente una fuerza negativa. Al contrario, Bloom afirma que al leer estas obras canónicas los poetas jóvenes pueden incorporar elementos prestados de autores establecidos, pero deben inventar algo nuevo a través de un *swerve* (tiraje). Bloom le pide a todos los lectores de poesía que lean de una manera nueva tomando en cuenta el concepto de *clinamen*:

peculiaridad del poema era contener '5,400 veces la palabra <<verde>>', lo que atestiguaba ser un 'corrido lorquiano' que no merecía el premio principal...." (p.181)

⁴ Bloom cita a Lucrecio: "When the atoms are travelling straight down through empty space by their own weight, at quite indeterminate times and places they *swerve* ever so little from their course, just so much that you can call it a change of direction. If it were not for this swerve, everything would fall downwards like rain-drops through the abyss of space. No collision would take place and no impact of atom on atom would be created. Thus nature would never have created anything...."

But the fact that the mind itself has no internal necessity to determine its every act and compel it to suffer in helpless passivity—this is due to the slight swerve of the atoms at no determinate time or place" (44).

HRP/74

Let us give up the failed enterprise of seeking to ‘understand’ any single poem as an entity in itself. Let us pursue instead the quest of learning to read any poem as its poet’s deliberate misinterpretation, *as a poet*, of a precursor poem or of poetry in general. Know each poem by its clinamen and you will ‘know’ that poem in a way that will not purchase knowledge by the loss of the poem’s power. (43)

De esta manera, Bloom acepta la consecuencia inevitable del problema de la influencia en la escritura, pero encuentra una salida al reconocer que las vueltas nuevas que aparecen en las obras posteriores, aunque sean pequeñas, constituyen una liberación de la tiranía de la palabra ya escrita.

Para Lira, la comparación constante con *Romance gitano* y *Así que pasen cinco años* de Lorca cambia para ser un intertexto deliberado por parte del escritor mexicano en *Sí, con los ojos*. Al examinar con más detalle la influencia de Lorca en esta pieza teatral de Lira es posible ver cómo ésta llega a ser la base de un complicado juego surrealista, una invención que resulta de un *swerve*, en la teoría de Bloom, calculado por parte de Lira. El telón se usa para mostrar al personaje El ensayando lo que va a decirle a Ella sobre el arreglo de la sala. Cuando Ella aparece, El repite las mismas palabras “La rosa blanca está en el florero de plata y la vieja mazurka sobre el piano” (2). Esta repetición de palabras es el primer ejemplo del tema de reiteración que va a ser una técnica que se extiende por toda la obra. Directamente después, Ella responde: “¿Romanticismo? Es que la noche debe facilitarse a ello, ¿verdad?” (2). Al parlamento original ahora Ella agrega la idea del amor, el primer tiraje de las palabras iniciales. El diálogo progresa hasta que El declara su angustia: “Sería inútil explicarme. Sé que vivo por las imágenes que descubro en ese espejo, en esa lámpara, en el piano; por el aire que azota mis mejillas y a veces, ¿por qué no?, por el desdén de sus ojos” (3). Cuando Ella no entiende la última referencia a sus ojos, le pide a El que la aclare:

EL: ¡Son palabras que cantan en mi alma! Las siento cómo

HRP/75

me oprimen, cómo me han oprimido hasta hoy que mis labios las dicen. Usted no comprenderá este encierro de deseos y angustias, este constante anhelar de estrellas. . . ¿Usted se ha sentido alguna vez el impulso de levantar las manos y rozar con ellas las nubes, detenerlas, y cubrirse de cielos y luceros? (3)

Este trozo muestra la metateatralidad implícita que fue parte de la obra y la vida de Lira. Aquí, vemos que Lira mezcla el problema de la influencia poética como parte de la relación que crece entre El y Ella, y lo entierra en un discurso amoroso. La explicación del fuerte deseo de El de expresarse de liberar sus palabras es también, irónicamente, una forma de opresión. Aquí, El pone énfasis en la idea de la palabra como una forma de tiranía. En el plano amoroso de la obra, la palabra es opresiva por el temor y pudor de El de expresar sus sentimientos hacia Ella. En el plano poético, metatextual, la palabra es opresiva por la influencia lorquiana, o de la poesía surrealista y/o amorosa en general.

Este tema de la influencia opresiva se hace concreto en la siguiente frase del diálogo cuando El menciona “este constante anhelar de estrellas.” Bloom nos recuerda:

The word “influence” had received the sense of ‘having a power over another’ as early as the Scholastic Latin of Aquinas, but not for centuries was it to lose its root meaning of “inflow,” and its primary meaning of an emanation or force coming in upon mankind from the stars. (26)

De esta manera, cuando El explica su imposible relación con la palabra en términos de un constante anhelo de estrellas, habla de la fuerza opresiva de la influencia. Por una parte la influencia es amorosa como mencionamos antes, y Lira desarrolla esta línea de la trama haciendo referencia al viejo tema del amor. El lo llama “viejo drama del mundo” y Ella se burla de las pasiones extremas de Romeo y Julieta preguntándose si el final morboso de la famosa pareja realmente significaba el amor (5). Como respuesta, la pareja improvisa un poema romántico en voz alta, alternando versos que contienen ejemplos de

HRP/76

falacias patéticas:

EL: Hasta mí llega el olor del jardín, blanco de rosas...

ELLA: Es el viento, que recorre la noche.

EL: Oigo en mi sangre el canto de un jilguero...

ELLA: Es el viento, que se duerme en las frondas.

EL: Siento en mi corazón la luz de un cielo nuevo...

ELLA: Es el viento, que se envuelve en distancias. (5-6)

Sin embargo, justo después de recitar el poema, El declara que es una “mentira,” y que el amor es en realidad Ella. El rechazo de un poema que contiene elementos típicos del romanticismo y de la poesía romántica es un acto de rebelión contra la influencia de ejemplos anteriores, de la palabra ya escrita. Al situar el significado del amor en un individuo, en el “otro,” El pone valor en la autonomía y encuentra una salida del discurso amoroso tradicional de la poesía y el drama. En vez de ser guiado por las estrellas, El prefiere otro tipo de estrella; la influencia de los ojos de su nueva musa. En este sentido, Ella se convierte en la chica con estrellas en sus ojos, y posee un poder sobre su nuevo amante. Aquí, con este cambio vemos posibilidades para construir un *swerve* dentro de la ya conocido tema de una historia amorosa como Ella demostró en su primera interacción con El cuando sugirió “¿Romanticismo?”. Esta escena termina proféticamente cuando El le pregunta “¿Vamos?” y Ella responde: “Sí, con los ojos...”(6).

Por otro lado, Lira también examina el plano metatextual en la segunda parte de la acción en un diálogo entre los objetos de la sala. Más en adelante veremos cómo este diálogo entre los objetos tiene resonancias en la vida personal de Lira. Durante la conversación de El y Ella recibimos la primera mención del tema de la parte final de la obra. Estos dos imaginan cómo sería si los objetos de la sala pudieran hablar. El llega a la conclusión de que hablarían de las mismas cosas que la pareja pero Ella le contradice, y mantiene que sólo podrían hablar “de memoria, por repetir, como el eco...” (4). El responde que posiblemente “dijeran balbuceos, como los niños... ¡Pero [que] tendrían

HRP/77

la razón de los ojos! Verían para poder vivir y por vivir, habrían de hablar” (4). Estas líneas encapsulan cómo la primera parte de la obra llega a ser un intertexto para la segunda, y a la vez cómo el tema de la influencia de que escribe Bloom funciona como intertexto en las obras de Lira.

Basándose en la estructura de la primera parte, Lira construye una respuesta a las preguntas de El y Ella sobre los objetos, y al hacer esto responde al dilema de la influencia. En vez de dos personajes, ahora aparecen tres en el escenario. Además, en vez de explorar el tema del amor entre una pareja, la acción gira sobre el lado oscuro del amor y se enfoca en los celos entre un triángulo compuesto por la Flor, el Espejo, y la Lámpara. El reloj, funciona como un comentarista absurdo, marcando el paso del tiempo con el eco de frases escuchadas anteriormente y con rimas infantiles.

Lira formula su respuesta al problema de la influencia con las semejanzas que subraya en esta segunda parte del texto teatral. En muchos casos, los personajes-objetos utilizan frases que aparecen ser iguales o casi iguales a las que El y Ella empleaban durante su conversación, pero las dicen en otras circunstancias y tienen una conotación completamente distinta. El Espejo, la Lámpara, y la Flor recrean la escena sobre la definición del amor:

LA FLOR: ¿Qué cosa es el amor?

EL ESPEJO: Mi eterno y constante drama.

LA LAMPARA: Mejor aún, tu desliz.

EL ESPEJO: Es lo mismo. El drama principia cuando la rosa deja de ser flor y empieza a ser perfume y claridad.

LA LAMPARA: Es decir, cuando se acerca más a mí, cuando se vuelve luminosa y nítida. ¿Lo oyes? Es a mí a quien ama el espejo y no a ti, florecita de plata. Es como si dijera que el principio de su amor por mí está en la perfección de tus pétalos que lo conducen a mi brillo, donde luce magnífico.

LA FLOR: ¡Estás celosa!... ¡Es a mí a quien ama!... ¡El es mi amor único!...

LA LAMPARA: Eres demasiado pequeña para su grandeza.

HRP/78

Yo soy todo suya por su vida, solemne en sus ojos y lúcida en su corazón. (13).

A diferencia del primer discurso amoroso que llega a una nueva verdad, éste se degenera en una discusión mezquina guiada por los celos entre los tres participantes. En vez de hacer referencias a otros ejemplos externos, el Espejo insiste en el narcisismo declarando que el amor es *su* “eterno y constante drama.” En este ejemplo, Lira nos da mediante el Espejo una imagen reflejada del amor que es totalmente opuesta a la del amor de la primera parte. Aquí el amor es egoísta, ensimismado, y preso de la atención de otros. Lira completa la ecuación cuando termina la obra con una interacción negativa sobre el sufrimiento que el amor causa:

LA FLOR: ¿Debo llorar entonces?

LA LAMPARA: Sí, con los ojos.

LA FLOR: Se volverán perfume...

LA LAMPARA: Se harán mi luz brillante...

EL ESPEJO: ¡Qué blanca se hace mi luna con tu llanto!
Recógelo, amiga tus claras manos y vayamos a ver nacer la aurora.

EL RELOJ: ...la cinco es jaula de acero, la seis jaula de marfil...

LA FLOR: ¿Vamos?

EL ESPEJO: Sí, con los ojos...(14)

En vez del descubrimiento alegre del amor que existió en la primera parte, aquí el tema es el dolor que hace llorar a los personajes. El trozo de rima que el Reloj repite a través de la segunda mitad del drama aparece intercalada aquí con la conversación de los otros y apoya la idea del amor como trampa infeliz por su insistencia en la palabra “jaula.” La Lámpara sólo se encuentra exitosa con el sufrimiento de la Flor diciendo que las lágrimas de Flor harán su luz más poderosa. La visión presentada por estos objetos animados contradice la imagen formulada

HRP/79

por la pareja. Además, los objetos también responden a las reflexiones de la pareja sobre lo que hablarían. Clara está, hablan del amor como la pareja había predicho, pero no es el mismo tipo de amor.

Los objetos imitan a la pareja en la forma de su interacción, pero no en el contenido. Como la pareja había hecho, los objetos también construyen un poema para responder a la pregunta de lo qué es el amor. Sin embargo, como es de esperarse, el poema se vuelve solipsta:

EL ESPEJO: Permítame que haga examen de conciencia, pues creo recordar que la luz de mi luna se presta para esas definiciones.

LA LAMPARA: Apagaré mi luz y tu luna se llenará de nubes.

EL ESPEJO: Como en el cielo, por las noches altas. ¿No es así? Sin embargo, podría aventurar que la luna.

LA FLOR: Canta la lluvia junto a mis rosales...

LA LAMPARA: Es mi luz que los llena de claridad.

EL ESPEJO: Es mi luna que los mira, hermosos y fragantes.

LA FLOR: ...les filtra el viento aromas de distancias

EL ESPEJO: Es mi luna que los acaricia con dedos de perlas.

LA LAMPARA: Es mi luz que los baña de auroras.

EL RELOJ: ...doce jaulitas tengo yo, para doce palomitas

(9-10)

El intertexto del poema de la pareja sirve para demostrar cómo el discurso se vuelve interno en el sentido de la definición simple de lo qué es el amor, pero también en el sentido más general de la influencia de la poesía. Como anteriormente vimos, la influencia del romanticismo en el poema de la pareja, este ejemplo muestra la influencia del surrealismo ya que son objetos los que crean el poema y nos hace recordar el subtítulo de la obra, *sueño poético*. El fuerte uso de la primera persona en los versos creados por los objetos es una especie de recitación automática sobre la experiencia personal del amor, el sueño personal del amor. El estado de soñar, como el de amar, no es una experiencia colectiva, sino una experiencia singular. Los objetos

HRP/80

encuentran su libertad dentro del “yo” en vez del otro, y siguen enamorados del ejemplo precursor del surrealismo a diferencia de la pareja que rechazaba la poesía romántica. Otra vez, se utiliza la influencia de la pareja para mostrar cómo se puede invertir la estructura para dar un sentido nuevo a una historia vieja.

Sí, con los ojos es un juego complicado de intertextos y respuestas que responde a una lógica interna, pero que también depende de circunstancias externas. El primer intento de teatro poético por Lira explora el tema difícil de la originalidad. Como este análisis demuestra, *Sí, con los ojos* es un ejercicio que examina hasta qué punto la influencia del trabajo de otros autores como Lorca puede formar una base para el acto creativo de Lira, y en qué punto la obra creada deja de ser una copia para florecer en algo innovador. El problema de la palabra ya escrita es el tema principal de la acción de esta pieza teatral, pero también en la vida de Lira, y esto funciona como otra referencia intertextual. Alrededor de los mismos años en que Lira escribe *Sí, con los ojos*, también escribe libros de poesía que contienen huellas de la influencia de otros maestros de la poesía española como Lope de Vega, Alberti y Salinas. Por ejemplo, en el libro *En el aire de olvido* (1937), Lira toma el título del trabajo de un verso de Lope de Vega, y en *Carta abierta* (1938) utiliza un epígrafe de Salinas para comenzar el libro, y sus versos se inician con puntos suspensivos como el trabajo de Alberti en su *Carta abierta* (Arreola Cortés 96, 103). También su poema titulado “Corrido-son” (1932) es una clara referencia intertextual al trabajo del escritor caribeño Nicolás Guillén.

La discusión que Lira explora en *Sí, con los ojos* es de un tema tomado de su propia evolución como escritor. La técnica de escribir con intertextos es una característica que también es integrada en el próximo acercamiento al teatro *Linda: suceso en tres actos* (1942). Basada en una obra corta (*Coloquio de Linda y Domingo Arenas*) que Lira escribió en 1934, y en el corrido sobre Domingo Arenas publicado en 1932, *Linda* es una obra teatral escrita en verso (Arreola Cortés 77). En *Linda*, Lira usa conscientemente el intertexto de su propia poesía y transforma el personaje de Arenas en otro: Máximo Tepal. La obra viene tiene una glosa del corrido que dice “Ya viene Máximo Tépal” que

HRP/81

Lira escribió en 1932. Estos ejemplos llaman la atención sobre el juego deliberado de Lira para intercalar referencias textuales de su propia escritura y la escritura de otros en sus obras. *Sí, con los ojos* dramatiza en el nivel interior de la pieza y en la metateatralidad de la palabra ya escrita con las dos partes de la acción, pero en el nivel extratextual, también, dramatiza el debate público sobre la originalidad de la obra de Lira. ¿Quién tiene la última palabra en este debate? El ejemplo de Lira nos muestra que es imposible saber a ciencia cierta por qué la palabra es tan teatral. Lo cierto es que hay que leer la obra de Lira como una evolución constante, tomando en cuenta todos los *swerves* que este escritor incorpora para entender el *creative revisionism* (revisionismo creativo), que Lira practicaba (42).

Bibliografía

- Arreola Cortés, Raúl. *Miguel N. Lira: el poeta y el hombre*. México: Editorial Jus, 1977.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Nueva York: Oxford UP, 1973.
- Lira, Miguel N. *Sí, con los ojos: sueño poético*. Tlaxcla: Fábula, 1938.