

## El laberinto de la identidad: *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes

SABINE SCHLICKERS

UNIVERSIDAD DE HAMBURGO

RESUMEN: *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes ofrece varias perspectivas y posibilidades de interpretación. La construcción de los personajes, la complicidad de la estructura de la obra y el entrecruzamiento de dos niveles discursivos —el ficcional y el cinematográfico— permiten ingresar al lector al laberinto de la alineación.

El autor se propone analizar las estrategias discursivas que provocan el juego de identificación entre los personajes ficticios de la obra de Fuentes, María y Dolores —quienes representan a dos mujeres chicanas que se sienten identificadas con María Félix y Dolores del Río— y las míticas actrices cinematográficas. El trabajo está dividido en tres partes. La primera corresponde al análisis de la estructura de la obra. La segunda ofrece un análisis de los personajes y, en la tercera, el autor hace una lectura complementaria del ensayo *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.

*ABSTRACT: Orquídeas a la luz de la luna de Carlos Fuentes offers several perspectives and possibilities of interpretations. The construction of characters, the complexity of the structure of the work and the intercrossing of two discursive levels —fictional and cinematographic— allow the reader to enter the labyrinth of alignment.*

*This article analyzes the discursive strategies that provoke the game of identification between the characters in Fuentes' work —María and Dolores— who represent two Chicana girls who identify themselves with María Félix and Dolores del Río, and the mythical cinematographic actresses. The article is divided in three parts. The first one corresponds to an analysis of the structure in Fuentes' work. The second studies the characters, and in the third the author performs a complementary reading through *El laberinto de la soledad* by Octavio Paz.*

Literatura Mexicana

XII.2 (2001.2), pp. 117-143

## El laberinto de la identidad: *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes

LA COMEDIA mexicana *Orquídeas a la luz de la luna* (1982)<sup>1</sup> trata de las dos chicanas María y Dolores, que viven desde hace veinte años en “Venice”, léase: en un barrio de miseria en Los Ángeles. Pasan sus días aisladas herméticamente del mundo circundante, identificándose con las dos famosas actrices María Félix y Dolores del Río<sup>2</sup>, y reactúan constantemente sus películas. Por lo general, Dolores se identifica con Dolores del Río y la sumisa indígena que representa en *María Candelaria* de Emilio Fernández (1943), y Ma-

<sup>1</sup> Las páginas indicadas se refieren a la segunda edición, levemente modificada, de *Orquídeas a la luz de la luna* (Barcelona: Seix Barral, 1988), en adelante brevemente *Orquídeas*.

<sup>2</sup> María Félix, nacida en 1915 en Álamo (Sonora, México), actuó entre 1943 y 1970 en cuarenta y siete películas (Taibo). La mayoría de las veces representaba el papel de la “mujer mala” (léase: independiente, apasionada, diabólica), como lo indican asimismo los títulos de sus películas: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *La mujer de todos* (*Everyone's Woman*, Julio Bracho, 1946), *La devoradora* (*The Devourer*, Fernando de Fuentes, 1946), *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949), todas ellas “anti-family melodramas” (López 40). María Félix estuvo varias veces casada. Entre sus maridos se cuentan Agustín Lara y Jorge Negrete. Llevó una vida amorosa turbulenta; Doggart (165) menciona incluso que Frida Kahlo fue su amante. Bajo el nombre de Claudia, María Félix apareció ya en la novela *Zona sagrada* (1967) de Carlos Fuentes.

Dolores del Río (1905-1983) proviene de la aristocracia del porfiriato. A los diecisiete años se casó con un rico latifundista. En 1925 debutó en Hollywood (*Joanna*), donde se le dio una imagen de española. Más tarde tuvo igualmente éxito en los “talkies” (Mora). Después de veintinueve películas americanas em-

ría con la mujer fatal María Félix. Los requisitos y los vestidos corresponden a este código onomástico: los muebles rústicos mexicanos, flores de papel y vestidos de aldeana le pertenecen a Dolores; un diván de satín blanco, grandes espejos y vestidos elegantes a María. Según las notas para la representación, los dos personajes tienen una edad indefinida entre los 30 y los 60 años y sería ideal si fueran representadas por Dolores del Río y María Félix, más aún si sus papeles alternaran. Si el director no encuentra dos actrices “altas, esbeltas, morenas, con notable escultura ósea” (*Orquídeas* 9), el autor permite que los papeles sean interpretados “por dos mujeres sonrosadas, rubias y regordetas”, o incluso por dos hombres. Según la terminología del análisis del drama (Pfister 1982 237, *vid. asimismo* Ubersfeld), Dolores y María son personajes “concomitantes”, es decir, que están siempre juntas en el escenario (salvo una breve ausencia de Dolores), y Carlos Fuentes las concibió como “tipos” y no como “individuos”, como lo demuestra la acotación jocosa de que pueden ser representadas por “dos hombres” (*Orquídeas* 9s.). Los dos personajes tienen una instrucción limitada: “MARÍA: [...] Nunca has leído un libro en tu vida. [...] DOLORES: Es cierto. Ésa es mi tristeza. Por eso cuento contigo, que aunque no sabes nada tienes buena memoria” (41). Sus caracteres quedan vagos: salvo algunas alusiones difusas, no se llega a saber nada concreto ni sobre su pasado ni sobre su vida actual.

El drama tiene lugar “el día de la muerte de Orson Welles” (*Orquídeas* 6). Puesto que Orson Welles vivía todavía en 1982, cuando *Orquídeas a la luz de la luna* se estrenó por primera vez en Cambrid-

pezó su carrera mexicana en 1943 con *María Candelaria* (García Riera). Su última película mexicana —de diecinueve— fue *The Children of Sánchez* (1978) con Anthony Quinn, una adaptación del estudio homónimo (1961) del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, que documenta la vida de una familia pobre en la ciudad de México.

ge, se trata de una pseudo-fijación temporal. Basándose en los indicios dispersados a lo largo de la pieza, los intentos del espectador-lector de reconstruir el tiempo ficticio representado fallarán: el primer indicio se encuentra en la acotación, según la cual las actrices “serán de una edad indefinida entre los 30 y 60” (*Orquídeas* 9). Sabiendo que Dolores del Río nació en 1905, el primer dato sería 1935. Puesto que las dos llevan ya veinte años en este apartamento, habría que añadir algunos años más porque fracasaron primero en México, antes de buscar su suerte en Los Ángeles. Sumando, por el contrario, 60 años, se llega al segundo dato: 1965. Resulta, sin embargo, que las actrices mexicanas son más viejas que las dos chicanas, porque María dice: “Desde niñas. Desde que fuimos juntas a un programa doble del cine Balmori: “Doña Bárbara y María Candelaria” (84). Ambas películas salieron en 1943 —si las dos tenían en aquel entonces entre diez y trece años, el dato de su nacimiento sería 1930 (1943-13)—. Agregando los 30 años que representan en el *hic et nunc* del drama, se llega de nuevo a la fecha 1960, y como última posible fecha resultaría 1990 (1930+60), es decir, ocho años después del estreno. Otros indicios, por el contrario, sitúan el drama en los años cuarenta: el *fan* viste ropa de esta época (54), y Dolores lleva al final un sombrero de los cuarenta —no obstante, lleva “medias y zapatos modernos” (101). En suma, las referencias cronológicas abarcan el periodo de los años 40 hasta la actualidad. La concepción temporal dominante tiende hacia la actualidad: las películas se representan todavía y la problemática de la imitación, alienación y otredad, más la problemática social y cultural de los chicanos en Estados Unidos, siguen siendo vigentes.

Para el lector / espectador es casi imposible distinguir entre identidad ficcional (“Dolores” y “María”) e identidad fílmica (Dolores del Río y María Félix), puesto que los dos personajes cambian constante e imperceptiblemente de identidad —e incluso, a veces, de sus

modelos de identificación—. La próxima cita ilustra esta oscilación entre las identidades. Dolores cuenta cómo se sacrificó por su hijo, prostituyéndose incluso, para costearle sus estudios jurídicos. Cuando él logra finalmente el ascenso social esperado con tantas ansias y se casa con la hija de un millonario, ella asiste desde lejos, desgredada y pobre, a la boda (46s.). Entonces:

- DOLORES: El policía se acercó, me empujó, me dijo aquí no es tu sitio, rucasiana, a pelar camotes, largo de aquí, órale.
- MARÍA: Aquí no es tu sitio.
- DOLORES: ¿Qué?
- MARÍA: Lo mismo nos dijeron en la frontera.
- DOLORES: ¿De qué hablas?
- MARÍA: De cuando salimos de México.
- DOLORES: Ah sí, cuando nos retiramos a vivir nuestro otoño en Venecia.
- MARÍA: Venice.
- DOLORES: Muy bien. Así se pronuncia en inglés.
- MARÍA: Venice, California.
- [...]
- DOLORES: [...] Venecia es...
- MARÍA (brutalmente): —Un suburbio de Los Ángeles.
- DOLORES: [...] yo te dije María no que eras una...
- MARÍA: Lo mismo que yo. Una chicana retirada viviendo en un mugre suburbio de L. A.
- [...]
- DOLORES: Venimos en busca de Hollywood, ¿recuerdas? Sí, como dos elefantes en busca de su cementerio. Cuando ya nadie nos contrató en México, decidimos venir a morir en Hollywood [...] Ni allí nos quisieron. ¿Chicanas viejas, viejas *movie stars*? Al basurero (*Orquídeas* 48s).

Dolores cuenta primero una película, pero el espectador-lector piensa que cuenta un episodio de su vida “real”. Se reconoce claramente cómo Dolores se niega a asumir la “realidad”, mientras que María es más realista. A lo largo de la pieza será, sin embargo, ella la que sienta más nostalgia hacia México, y sus guiones terminan invariablemente en un *happy ending* —no importa si se trata de *Sapho* de Daudet o de la *Dame aux camélias* de Dumas (*Orquídeas* 47s.)—. Dolores, por el contrario, se pierde en ficciones “realistas”, como en la película citada que, si no tuviera lugar en México, podría ser también una película de chicanos.

La estructura interna del drama se caracteriza por el intrincamiento de estos dos planos ficcionales que no están claramente separados<sup>3</sup>. De ahí que no se entienda por qué Gyurko (3) destaca una estructura de *play-within-a play*. El drama vive, por el contrario, de los constantes cambios de nivel y de la inseguridad del espectador-lector de situar e identificar a los personajes: ¿quizás son, incluso, las dos actrices reales que ahora, venidas a menos, interpretan su vida? La amalgama de los dos niveles ficticios origina, pues, cierta ambigüedad intencionada que realza el mecanismo de alienación y pérdida de identidad con mucha destreza. Además, el vaivén de los dos planos acelera el ritmo de la pieza y produce una acumulación de peripecias: los personajes se insultan, se atacan, se impugnan y se reconcilian escapándose a los papeles de las dos actrices para romper luego la ilusión y comenzar de nuevo. A pesar de estos cambios continuos, el movimiento es sólo pendular y la situación por consiguiente estática: en los personajes no se manifiesta ningún desarrollo psíquico. Los juegos de identificación reflejan una especie de neurosis de la cual ambas son conscientes, pero que no logran superar (cfr. *infra*).

<sup>3</sup> Por lo menos no se distinguen tipográficamente en el texto dramático escrito. Durante la representación, en cambio, sería posible demarcar los dos planos por medio de un cambio de voces, gestos y vestidos.

Como consta de un solo acto y de un lugar, la pieza carece de segmentaciones en actos y escenas. La acción queda limitada a un sólo día, pero lo representado se repite desde hace veinte años. La estructura temporal cerrada desdobra el hermetismo de la estructura espacial (cfr. *infra*). Asimismo, la macroestructura circular —la pieza empieza y termina con la mirada fija de Dolores hacia el público— se refleja en la microestructura circular del último enunciado, la larga enumeración de las películas de María Félix y Dolores del Río, que comienza y finaliza con *Resurrección* (*Orquídeas* 105s., cfr. *infra*).

Sin embargo, la pieza tiene, a nivel espacial y estructural a la vez, una estructura bipartita y rectangular. El escenario tiene una forma de cruz: los altares de María y Dolores están puestos simétricamente al lado izquierdo y al lado derecho; los vestuarios ocupan el fondo, y por delante del escenario, en el centro, se encuentra un excusado con un teléfono encima de la tapa. Montes-Huidobro advierte que esta estructura “da una perfecta geometría al barroquismo, profundo pero a la vez decorativo, que la caracteriza muy mexicanamente” (83).

A nivel estructural, un cambio en la configuración del personal origina una cesura que divide el drama por la mitad. Un día aparece un *fan*, que le hace piropos a “Dolores del Río” y revela después la verdadera razón de su visita: muestra una película pornográfica olvidada de los primeros años de la carrera de María Félix. Para proteger a la actriz del escándalo embarazoso, María y Dolores ceden a las exigencias del *fan* quien quiere marcharse con Dolores y casarse con ella. El *fan* es un personaje misterioso que entra como un *deus ex machina* y pone en marcha el transcurso dramático. Confirmada por sus elogios y piropos, la amedrentada Dolores se siente segura de sí misma y adopta un comportamiento autoritario frente a María: “Chica, ¿quieres cerrar la puerta?” (*Orquídeas* 57).

El *fan* es, por un lado, un tipo cómico que hace muchos juegos de palabras; por el otro, es un tipo criminal y frío cuyo único interés es llevarse a Dolores. La proyección de la película pornográfica es una acción preconcebida y brutalmente llevada a cabo, porque hubiese sido fácil para él enamorar y conquistar a Dolores. Pero no es el amor lo que requiere, sino la posesión de lo que Dolores representa, es decir, la posesión de Dolores del Río. Resulta, pues, que el *fan* es, asimismo, un alienado, una víctima de aquellos medios para los que él mismo trabaja. Además, cae víctima de su propio chantaje, puesto que su asesinato es una venganza al machismo y al poder que el fuerte ejerce sobre el débil (cfr. *infra*).

Después de que Dolores se ha ido con el *fan*, María se siente abandonada e ingiere una sobredosis de tranquilizantes. La nostalgia hacia México es tan grande que pide en una fonda grandes cantidades de comida típica regional. Celebrando los últimos momentos de su vida, recibe una llamada de Dolores quien advierte de inmediato el cambio de voz de su hermana y cuelga para ir, pero llega demasiado tarde: vomitando, María se ha ahogado en el excusado. Dolores le cuenta a la muerta (y al espectador-lector) que ha asesinado al *fan*. Decide enterrar a María clandestinamente en México y mirar eternamente “sus” viejas películas, de las que menciona algunas al final. La enumeración empieza y termina con *Resurrección*, de Walsh (1928). La repetición del título de esta película de Dolores del Río señala que Dolores sigue identificándose con su ídolo. Resurgir o resucitar puede relacionarse irónicamente con la “púrpura dormida”: María (cfr. *infra*), se levanta lentamente, como un fantasma, y mira al lado de Dolores al público<sup>4</sup>. El círculo se cierra por la repetición del lexema *Resurrección* en va-

<sup>4</sup> La resurrección de María fue añadida a la segunda edición española. En el contexto de la literatura mexicana, *Resurrección* puede entenderse como alusión a *Reconquista*, una novela realista tardía de Federico Gamboa.

rios niveles, porque al comienzo del drama Dolores ya había mirado callada durante largo tiempo al público<sup>5</sup>. Este procedimiento metateatral constituye una *mise en abyme* de la alienación y del extrañamiento del público, “drawn into the play while being alienated from it”<sup>6</sup>. A continuación se analiza el tema central de la problemática identidad de los personajes en tres niveles: como alienación originada por los medios masivos; como fenómeno de la “otredad” del mexicano o del pachuco-chicano, tal como Octavio Paz la describió en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) y, finalmente, en un sentido cultural-social.

La cultura norteamericana está representada por la *yellow press*, para la cual trabaja el *fan*, autor de las notas necrológicas de *Los Angeles Times* (71). Elías advierte que el *fan* “representa el doble poder de la prensa que puede dar vida (crear nuevas imágenes / personas) o destruir la popularidad de un actor” (Elías 71). Podría añadirse que simboliza el funcionamiento de los grandes medios de comunicación que viven de la comercialización de asuntos privados.

Además, la cultura norteamericana se evoca en una gran cantidad de títulos de películas, nombres de directores y citas breves, asimismo, en el título del drama<sup>7</sup>: *Orchids in the Moonlight* es el título de un tango norteamericano que fue compuesto para la película *Flying down to Río* (1933), en la cual participa Dolores del Río (*Orquídeas* 42). Dolores suele evocar este verso de tango de su película favorita en momentos críticos y depresivos (*vid.* por ejemplo,

<sup>5</sup> La versión inglesa del drama repite además al final las palabras del comienzo.

<sup>6</sup> Carlos Fuentes (Doggart 1992 170). En el segundo tercio del drama, Dolores recurre de nuevo a este procedimiento que rompe con la ilusión teatral, añadiéndole a la mirada dirigida a los espectadores un apóstrofe verbal: “DOLORES: ¡Hoy fui reconocida! Desperté, desayuné y nadie... Señala con violencia hacia el público Nadie... ninguno de ustedes... me reconoció...” (*Orquídeas* 68).

<sup>7</sup> “Siempre tendremos Venecia” (*Orquídeas* 17), por ejemplo, alude a la famosa escena final de *Casablanca*.

*Orquídeas* 50); lo que constituye un indicio para el grado de alienación de su propia cultura, porque esta película construye una imagen hollywoodense de Latinoamérica: paraísos tropicales, bellezas oscuras en la playa iluminada por la luna, orquídeas gigantes, ritmos sensuales de sambas y habaneras, una alegría y ligereza sin fin (Gyurko 8).

El verso de tango compite con otro *running verse* que Dolores tararea una y otra vez: “y al verme tan solo y triste cual hoja al viento”. Este verso proviene de “La canción mixteca” y refleja la situación de Dolores y María de manera tan exacta, que parece haber sido escrito expresamente para ellas<sup>8</sup>:

¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!  
Intensa nostalgia invade mi pensamiento;  
y al verme tan solo y triste cual hoja al viento,  
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

Tratándose de la cultura mexicana, el autor implícito cita, asimismo, productos de la “alta” cultura. Así, Dolores recita delante de la muerta María el famoso soneto “A una cómica difunta” de Luis de Sandoval Zapata<sup>9</sup>:

Aquí yace la púrpura dormida;  
Aquí el garbo, el gracejo, la hermosura,  
La voz de aquel clarín de la dulzura  
donde templó sus números la vida

[...]

<sup>8</sup> Renoir ha demostrado este efecto de manera divertida en su película *On connaît la chanson* (1998).

<sup>9</sup> El soneto data de la segunda mitad del siglo XVII; Dolores no recita la segunda estrofa. Existe una traducción inglesa de Samuel Beckett (Elías 72).

La representación, la vida airosa  
Te debieron los versos y más cierta,  
Tan bien fingiste —amante, helada, esquivia—.  
Que hasta la Muerte se quedó dudosa  
Si la representaste como muerta  
O si la padeciste como viva  
Aquí yace la púrpura dormida.

Después de los primeros cuatro versos, Dolores intercala el relato del asesinato del *fan* (*Orquídeas* 105), de manera que lo sublime se entremezcla con lo bajo, la inmortalidad del arte con la muerte del hombre. A la vez, el soneto alude a la problemática central de *Orquídeas a la luz de la luna*, el ser y el parecer: “hasta la Muerte se quedó dudosa / Si la representaste como muerta / O si la padeciste como viva”. La siguiente resurrección de la actriz chicana miserable lleva la profanación al extremo.

El sincretismo de productos culturales heterogéneos llega, en la escena de la orgía mexicana de María, a su máxima expresión. En una síntesis teatral aparecen esclavas *nubias* en vestidos de *Aída* que sirven a María, transformada en Cleopatra, canturreando primero una zarzuela y luego un aria de *La Traviata* (*Orquídeas* 96), en contrapunto con un grupo de mariachis. La muerte de María en el excusado no carece solamente de tragedia, sino que la vincula con otra actriz mexicana: Lupe Vélez. Vélez fue una *latin-star* en Hollywood; se casó en 1933 con Johnny Weissmuller, más conocido como Tarzán. Ambos tuvieron muchas aventuras amorosas desafortunadas y se divorciaron en 1938. En 1944, después de una larga sesión con su maquillador, Lupe Vélez tomó una sobredosis de somníferos, adornó su cuarto con flores y “slipped her head into the toilet and drowned herself” (Doggart 1996 176)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. también García Riera 112. Además, la alusión está marcada: llamando a la fonda, María se presenta como Lupe Vélez (92).

Los vínculos intermediales abarcan títulos de boleros, tangos y fox-trotts, la prensa, la radio y películas americanas y mexicanas. En cuanto a las últimas hay que mencionar nuevamente *María Candelaria* (1943), con la cual Dolores del Río hizo su debut en México. Esta famosa película originó, por su éxito masivo, el *boom* de producción de la industria cinematográfica mexicana a partir de 1944 (Schumann 85) y creó la imagen de México prevaleciente en Estados Unidos y Europa. Su acción se sitúa en 1909 en Xochimilco, es decir, poco antes del estallido de la Revolución. Dolores del Río interpreta a la sumisa indígena María Candelaria, novia del pobre campesino Lorenzo Rafael. En el pueblo se murmura que su madre había tenido un amante, y según el dicho “de tal palo, tal astilla”, todo el mundo le vuelve la cara. María suele llevar un pequeño marrano que constituye la base y esperanza de su existencia. Quiere venderlo cuando sea grande y casarse con Lorenzo Rafael. Después de varios enredos, María acepta posar para un pintor quien complementa el cuadro con el cuerpo de otra mujer porque María se niega a desnudarse. Al día siguiente una aldeana ve el cuadro a través de las rendijas. Dando voces, anuncia la vergüenza en el pueblo, que mata a María a pedradas.

Esta película se cita en *Orquídeas a la luz de la luna* en aquella escena en la que Dolores se despidе de María para marcharse con el *fan*. Dice:

Ay, nuestro marranito, Lorenzo Rafáil, que no nos quiten a nuestro marranito... es lo único que tenemos...

(Lo coloca en su lugar. Mira a María).

No me dejes sola. No haré nada malo. Es mejor matar a nuestro marranito. Al cerdo (*Orquídeas* 91).

Trágicamente, María no advierte esta alusión al asesinato.

*María Candelaria* fue criticada repetidas veces como película mexicana “turística” que presenta unos indígenas atractivos y estoicos que hacen recordar al “buen salvaje”<sup>11</sup>. El culto indígena subyacente a esta y otras películas de Emilio Fernández se explica por el contexto histórico (Schumann 82-85): la política cultural de Cárdenas llevó a una reconsideración de los valores nacionales como la herencia indígena, y este concepto popular encontró, asimismo, expresión en los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros. Octavio Paz advierte, sin embargo, la otra cara de esta concepción, juzgando la política cultural de restrictiva e ignorante, sobre todo con respecto a los poetas de la vanguardia, los Contemporáneos. Paz le reprocha a Cárdenas el haber cultivado una educación socialista en un país no socialista: “Era otra vez la enajenación ideológica”<sup>12</sup>.

Las películas de la Revolución citadas en *Orquídeas a la luz de la luna* pueden ilustrar esta crítica, porque del Río y Félix representan en *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946) respectivamente, el mismo tipo femenino: “that of upholder of the values and ideals of the Mexican Revolution, as followers of the Mexican cinematic Revolutionary *par excellence*, Pedro Armendáriz” (Gyrko 21)<sup>13</sup>. En *Flor Silvestre*, la protagonista (Dolores del Río) sigue a su marido (Pedro Armendáriz) al paredón; en *Enamorada*, la hija orgullosa de un porfirista (María Félix) experimenta una domesticación: abandona a su novio norteamericano para seguir a pie al héroe (Pedro Armendáriz), montado orgullosamente sobre su caballo, rumbo a la Revolución.

Reflexionando sobre esta textura intermedial e intertextual, puede resumirse, con Pierre Bourdieu, que la estética popular está:

<sup>11</sup> Véanse Mora (65) y Schumann (85).

<sup>12</sup> Paz: “Conversación con Claude Fell” (Paz 432s.).

<sup>13</sup> Compárese: “DOLORES: Ah, mírate, qué hermosa y enamorada, siguiendo a Pedro Armendáriz rumbo a la Revolución, *Enamorada*, *Flor Silvestre* [...],

fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction [...]. L'hostilité des classes populaires et des fractions les moins riches en capital culturel des classes moyennes à l'égard de toute espèce de recherche formelle [...] ne réside pas seulement dans un défaut de familiarité, mais dans une attente profonde de *participation*, que la recherche formelle déçoit systématiquement (Bourdieu 33s).

Así se explica al mismo tiempo por qué los guiones de María terminan siempre —no obstante sus patrones trágicos— con un *happy ending* (cfr. *supra*). Antes de volver a este anhelo de participar en el juego, me gustaría hacer una lectura complementaria de *Orquídeas a la luz de la luna* a través del ensayo *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, o sea una lectura que no vincula el mecanismo de la alienación a sucedáneos estéticos. Paz (442) cree que la alienación consiste primordialmente en el hecho de que uno sea en sí mismo otro, sin tener acceso a este otro (“otredad”). Pero: “En cada hombre late la posibilidad de ser otro o, más exactamente, de volver a ser, otro hombre” (Paz 163). Paz postula que el mexicano lleva una máscara que deja caer sólo en las fiestas. Asimismo, Paz explica la actuación pública provocativa del mexicano como disfraz que debe esconder una inseguridad profunda. Con respecto a los chicanos —Paz concibió el ensayo durante una estadía de dos años en Berkeley y Los Ángeles—, Paz constata primero que el mundo de los americanos y de los mexicanos no se entremezcla en Los Ángeles:

Algo semejante ocurre con los mexicanos que uno encuentra en la calle. Aunque tengan muchos años de vivir allí, usen la mis-

mírame siguiendo a Pedro Armendáriz rumbo al paredón, *Enamorada*, *Flor Silvestre*... (104).

ma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos [...] su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros. Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y que oscila con violencia y sin compás. Este estado de espíritu —ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”— (148).

El *pachuco* —en el fondo una banda de jóvenes mexicano-americanos en los años 40, en un sentido más amplio sinónimo de chicano— designa al mexicano emigrado a los Estados Unidos, quien no quiere ser más mexicano pero tampoco se integra en la nueva vida social. María y Dolores, por el contrario, se prenden a sus raíces mexicanas, como lo han demostrado los requisitos de Dolores, el banquete de María y la mexicanidad copiada de las películas. Sin embargo, Dolores, María y el pachuco comparten las siguientes características:

Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma [...] Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad [...] Lo característico del hecho reside en este obstinado querer ser distinto, en esta angustiada tensión con que el mexicano desvalido [...] afirma sus diferencias frente al mundo. El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias (Paz 148ss).

El pachuco no busca la cercanía de sus compatriotas y considera peligroso al mundo que le rodea. María y Dolores viven, asimismo, herméticamente aisladas del mundo exterior: la puerta del peque-

ño apartamento está siempre cerrada, las cortinas están corridas, el teléfono no debe usarse —medidas necesarias para no destruir la ilusión de vivir en Venice—. La estrechez del apartamento limita no sólo el espacio vital, sino también el espacio de sus ilusiones.

Dolores y María son, a la vez, chicanas desarraigadas y Dolores del Río y María Félix, es decir, indígena explotada y *femme fatale*. Si se recuerda la acotación según la cual las dos pueden alternar sus papeles, la intercambiabilidad completa de estas dos tipificaciones de lo femenino se vuelve clara: indígena explotada y mujer fatal son cara y cruz de la misma moneda, es decir, un *constructo* masculino de la feminidad. El montaje final de todas las películas de las dos actrices evidencia la falta de individualidad y singularidad por el hecho de presentar “dos rostros eternos, en efecto dos rostros que de alguna manera son uno solo” (*Orquídeas* 96). De este modo se explica el cambio constante de los papeles<sup>14</sup>. En cierto sentido, Dolores y María son mellizas<sup>15</sup> porque ambas practican la *mauvaise foi*: “MARÍA: ¿Qué harías sin mí, buganville?”<sup>16</sup> Francamente, ¿cómo lo harías para probar tu propia existencia?” (41). La necesaria pero imposible dominación del otro, la dependencia mutua completa, hace recordar la situación descrita por Sartre en *Huis Clos* (1944). Dolores y María sufren como los personajes del drama de Sartre en el infierno —y el infierno son ellos mismos para el otro / la otra—. Practicar la *mauvaise foi* significa “masquer une vérité déplaisante [...] celui à qui l’on ment et celui qui ment sont

<sup>14</sup> En una escena, por ejemplo, María viste un vestido blanco de satín como Dolores del Río en “Flying down to Rio” (*Orquídeas* 43); Dolores se sienta en el diván de María (21), etc.

<sup>15</sup> Montes-Huidobro (87) hace una comparación con el cuadro “Las dos Fridas”, en el cual Frida Kahlo se autoretrata duplicada: las dos mujeres se dan la mano y comparten un corazón.

<sup>16</sup> *Buganvilla* (1926) es una película de Del Río.

une seule et même personne” (Sartre 1944 / 1981 86s.). En el caso presente, los dos personajes viven en un mundo de fantasía y se necesitan mutuamente para no destruirlo. De ahí que sean, a la vez, aquellos que mienten y aquellos que son engañados. En el fondo, las dos figuras constituyen una sola figura complementaria: “MARÍA: Yo soy tú, ¿no lo sabías? Las dos somos Dolores y María para no ser nosotras” (*Orquídeas* 100). El espectador / lector debe reconstruir el “verdadero” ser de las dos chicanas, ver detrás de las máscaras que se ponen —una reconstrucción destinada al fracaso—, puesto que las dos no se conocen ni a sí mismas ni a la otra:

MARÍA: ¿Quihubo pues? ¿Vivimos en la vida o en la pantalla? Tú eres Madame Du Barry porque tu ídolo la interpretó en la cinta de plata. Las biografías no cuentan, cuentan la Bella Otero que es ella, que es ella, que soy yo y cuenta Madame Du Barry que es ella que es ella que eres tú, *ça va?* (*Orquídeas* 32).

La alienación de las dos chicanas se sitúa en varios niveles. Primero, puede reconstruirse en un sentido cultural-social: Dolores y María no tienen ninguna posibilidad de participación porque les está vedado el acceso a la producción cultural. No les queda más que el consumo y el *re-enactment*, lo que constituye un problema social. Teniendo en cuenta “les oppositions les plus fondamentales de la structure des conditions” (Bourdieu 1979 191), podría trazarse el siguiente esquema: hombre / mujer; rico / pobre; norte / sur; blanco / negro; joven / viejo; educación / no educación etc. Aplicándolo a las dos figuras, se constata que están siempre “abajo”. ¿Qué perspectiva les queda, entonces? Esto lleva al segundo aspecto de la alienación: su estatus como mujer (mexicana). Paz (343ss.) explica que la mujer era siempre para el hombre “el otro”, su contra-

rio y su complemento. Y lo mismo vale para la mujer, cuyo ser vacila entre lo que verdaderamente es y la imagen que tiene de sí misma. “Una imagen que le ha sido dictada por su familia, clase, escuela, amigas, religión y amante” y los medios masivos, podría añadirse (344). En este contexto hay que mencionar un personaje ominoso que no aparece nunca en el estreno, es decir un *backstage character*: la madre. Dolores y María temen a su madre, que funciona como una especie de super-yo y que tiene la función de destruir la ilusión. Por otro lado, la madre parece ser cómplice de las ilusiones neuróticas, e incluso podría ser una de las famosas actrices. La madre parece estar asimismo alienada por los mitos fílmicos, puesto que entró en una relación de competencia con sus hijas a partir del día en el cual tuvieron su primera regla (*Orquídeas* 39). Este arquetipo de la mala madre destruye las imágenes tradicionales de la madre abnegada y de la familia feliz. Parecida a Bernarda Alba, ella simboliza, por el contrario, la muerte espiritual y física (Gyurko 6s).

El tercer nivel de la alienación se refiere a la identificación con las actrices. Dolores y María no se identifican con los individuos Dolores del Río y María Félix, sino con lo que representan en el mundo y en la pantalla, donde se convirtieron en diosas. Dolores y María reconocen claramente las privaciones, el precio que hay que pagar para sostener la mitificación: representárlas siempre y eternamente juventud y belleza (*Orquídeas* 24), luchar contra el prejuicio de que las latinas envejecen más rápidamente (27), esconder o negar a los hijos, aguantar el que el público, los admiradores, las alimenten y les quiten la vida a la vez (75). Para no hablar de los sacrificios que tenían que hacer para llegar a este *status* privilegiado:

DOLORS: No es cuestión de arrepentirse. Nadie escoge su cuna.

MARÍA: Ni tampoco su cama.  
 DOLORES: ¿Tú crees?  
 MARÍA (*ríe*): Si en mi vida me he acostado en cien camas,  
 nomás habré escogido diez.  
 DOLORES: ¿Y las otras noventa?  
 MARÍA (*directamente*): Se llamaron hambre, ambición o violencia.  
 (*Orquídeas*, 18).

y mantenerlo, es decir, ser olvidadas en la vida para continuar la existencia en el celuloide: “MARÍA: La verdad, entonces y ahora, es que yo quiero que me quieran, yo quiero ser amada, Lolita, y para ello estuve y estoy dispuesta a pagar cualquier precio, la humillación primero y la gloria después y el olvido ahora” (79)<sup>17</sup>.

Fuentes demuestra los constructos de feminidad encarnados por Dolores y María sin poder liberarse de ellos. De ahí que Fuentes mismo conciba el drama como *hommage* a Dolores del Río y María Félix, a pesar de que María Félix se sintió ofendida<sup>18</sup>. En realidad, Fuentes pone en escena un melodrama casero que no prescinde de ningún cliché (Nigro 1994-5 144s.): María y Dolores actúan como una pareja homoerótica en una crisis permanente<sup>19</sup>, y con la apari-

<sup>17</sup> Dolores y María evitan la idea de la edad y de la muerte y siguen con ello una conducta típica de los norteamericanos y europeos; por otro lado, devoran las notas necrológicas para gozar de la muerte de gente más joven. Sin embargo, el que María celebre finalmente sus últimas horas de vida indica que sigue o vuelve a la concepción mexicana de la muerte: “Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte” (Paz 158).

<sup>18</sup> Fuentes (Doggart Interview170s.) explica que María Félix le quitó la amistad después de la publicación de *Orquídeas a la luz de la luna* y que contó en *Vanity Fair* que Fuentes la representó de manera tan negativa porque ella se había negado a ir con él a la cama.

<sup>19</sup> María representa en estas escenas a la *macha mexicana* que fuma puros, habla de manera vulgar, se comporta con agresividad y domina a Dolores. En

ción del *fan* se compone el triángulo amoroso típico. Cuando María se siente abandonada, toma una sobredosis de somníferos y compensa la frustración con glotonería. Nigro (1994-95 145) concluye que María y Dolores son “parodies of parodies women have become in Mexico’s cultural discourse”, y que *Orquídeas a la luz de la luna* es un:

modernist text, a parody of what it presents, [...] one in which the discourse on women is still very much the same old story [...] A text that plays with and jokes about gender, but does not open up spaces for a serious reconsideration of gender. [It] actually closes these spaces even more tightly (*ibid.* 143).

Sin embargo, la reivindicación de una literatura edificante no concuerda con la intención de sentido de Carlos Fuentes.

La lectura de otros críticos apunta en la dirección contraria, la emancipación: según este paradigma, del Río y Félix se han liberado de los papeles impuestos por el machismo y la tradición<sup>20</sup>, e:

una disputa, las dos se arrancan los pelos tirándose en el suelo, lo que probablemente es una alusión al enredo amoroso que la Félix tuvo con el presidente Miguel Alemán (1946-1952): al encontrarse en el aeropuerto de la ciudad de México con la esposa de Alemán, se arrojó sobre ella.

<sup>20</sup> Podría tratarse de una reminiscencia a una declaración del propio Fuentes, quien dijo en una entrevista: “I loved these two actresses because they were strong and independent. They shattered all the macho myths. They were not what Latin American women were supposed to be. They were not little dolls men could cuddle. María Félix was a Pancho Villa in skirts” (Holmberg 1982: 12). Doggart (165) repite este juicio sin darse cuenta de la contradicción en la frase siguiente: “In a *machista* society, she was a Pancho Villa in skirts, becoming a role model for many Latin American women yearning for independence. As an actress she worked with top international directors like Luis Buñuel and Jean Renoir but was never a convincing character actress, leaning heavily on vampy melodrama”.

in *Orquídeas a la luz de la luna* [they] emerge as positive national symbols, as examples of the cosmopolitanism and sophistication of modern Mexico [...] Thus, in *Orquídeas a la luz de la luna*, del Río and Félix are evoked on myriad levels, as radiant and constantly changing cinematic images, as vibrant and authoritative exponents of the emancipation of women in Mexico (Gyrko 6).

Carlos Monsiváis opina, asimismo, que María Félix “se ha vuelto el mito de un modelo de mujer y de una forma de encarnar el derecho a la autodeterminación” (Bedoya 27). *Río Escondido*, de Emilio Fernández (1947), una película nacionalista en pro de la revolución mexicana, sirve para ilustrarlo. Según la sinopsis de Gyrko (1984 14),

María Félix in the role of indomitable school teacher Rosaura is commissioned by the president of Mexico to bring educational progress and the message of the Mexican Revolution to the small, *cacique*-dominated town of Río Escondido. She battles against the reactionary forces and triumphs over the *cacique* (an ex-villista gone bad), only to succumb to illness, being elevated at the end into a martyr *por la patria*.

Rosaura mata al cacique quien quiere ligar con ella, y Dolores hace lo mismo con el *fan*.

Si no fuera un disparate, parecería lógico concluir que Dolores y María —debido a su identificación con estos “iconos de la mujer liberada”— son, asimismo, mujeres emancipadas: se niegan a satisfacer deseos masculinos, se niegan a adoptar el papel de la madre abnegada, de la máquina de parto, de la mujer / amante que sufre eternamente<sup>21</sup>. De hecho, Gloria Durán (1983)

<sup>21</sup> Compárese la farsa mexicana *El eterno femenino* (1975) de Rosario Castellanos para más clichés de lo femenino.

llega a la convicción de que *Orquídeas a la luz de la luna* es una pieza feminista —un juicio que Fuentes rechaza—<sup>22</sup>.

En realidad, Dolores y María fracasan en su oposición a los viejos modelos de conducta debido a su posición subalterna. No les queda más sino la identificación con unas mujeres que triunfaron en la pantalla (y en sus biografías falsificadas). Mirando de cerca los melodramas de la *femme fatale*, María Félix, puede constatar que deconstruyen sólo superficialmente la estructura patriarcal, afirmando en la estructura profunda la necesidad del orden social en forma de una familia tradicional (López 40). Con las películas de la Revolución pasa lo mismo (*vid. supra: Enamorada*). La liberación de la imagen tradicional efectuada por Dolores y María es, asimismo, una pseudo-liberación: ambas son prisioneras de sus ilusiones, ilusiones que han sido fabricadas por hombres (todos los directores de las dos actrices mexicanas pertenecen al sexo masculino). Si los ídolos mismos no son auténticos, la imitación tampoco puede serlo. Sin embargo, los desdoblamientos psicológicos y procesos de identificación son más complicados, porque se efectúan en círculos concéntricos: por un lado, se trata de dos chicanas que no aceptan su realidad vital y se escapan al mundo del cine. Por el otro, las dos chicanas trascienden su papel pasivo de espectadoras imitando a las divas, hasta que se transforman en Dolores del Río y María Félix y se ven a sí mismas en la pantalla (Montes-Huidobro 83s.).

Es importante subrayar que Dolores y María se dan perfectamente cuenta de la ilusión y del *fake*. En ese sentido, el vínculo intermedial con “La guerra de los mundos” (*Orquídeas* 69, 73) —la adaptación de un cuento de H. G. Wells para la radio hecho por Orson Welles que

<sup>22</sup> Explica con respecto a una puesta en escena en Harvard: “it didn’t work because the director saw it as a feminist, realistic, psychological play, which it isn’t” (Fuentes en Doggart Interview 169).

atemorizó en 1938 a los habitantes de New Jersey quienes se creyeron invadidos por los marcianos— funciona sólo a medias como *mise en abyme* de una problemática falta de distinción entre ficción y realidad. Pero Dolores y María no tienen ningún remedio: son excluidas de mundos a los que les gustaría pertenecer. En vez de una alienación inconsciente y desamparada, *Orquídeas a la luz de la luna* trata más bien de un fenómeno de dominio cultural imperialista: Dolores del Río y María Félix, Dolores y María, representan diferentes versiones de la mexicanidad en contextos sociales distintos.

La identidad mexicana se vincula en *Orquídeas a la luz de la luna* con imágenes cinematográficas, es decir, con sucedáneos que funcionan independientemente de la verdad biográfica o histórica: “The Revolution becomes Pedro Armendáriz” (Nigro 1989 47); Dolores del Río, la aristócrata mexicana, representa a la indígena explotada. Fuentes recurre a la sátira, la caricatura y la ironía para derribar las máscaras que el mexicano se pone. Según Nigro (1994-95 143), “Fuentes wants to show to what degree Mexican “reality” is “made” of prefab myths, and the devastating effect this can have on personal and collective identities”, pero eso no es solamente válido con respecto a la realidad mexicana, al contrario: *Orquídeas a la luz de la luna* supera el tema de la identidad mexicana o de la situación social de dos chicanas en un suburbio de Los Ángeles. El tejido de alusiones intertextuales e intermediales y la consiguiente fusión de identidad ficcional y fílmica abarca temas más universales como la alienación por los medios masivos, los conflictos de identidad social y sexual, la formación de mitos<sup>23</sup>, etcétera. El proyector con la supuesta película pornográfica de María Félix, dirigido al público, demuestra la fuerza deslumbrante y destructiva de las imágenes fílmicas. El público, cegado

<sup>23</sup> Carlos Fuentes (Durán 595) opina asimismo: “My play is about the myth of culture and the culture of myths”, considerando las películas cinematográficas como “bearers of the collective unconscious”.

por la luz del proyector, no puede ver la película, pero los personajes reaccionan como si se tratara verdaderamente de una película pornográfica de María Félix. De ahí que los espectadores estén en este momento tan desamparados como los personajes, además de que deban hacer lo mismo que Dolores y María: atribuirle un significado determinado y a la vez arbitrario a un significante icónico que carece normalmente de esta libertad interpretativa.

La orientación internacional de este drama escrito simultáneamente en castellano e inglés se traduce por la cantidad de elementos heterogéneos de procedencia norteamericana y mexicana. Gyurko (19) concluye que Dolores del Río y María Félix son “doubles of Fuentes himself”: “Like a Hollywood star, Fuentes develops a legendary status by constantly appearing in the public eye, through his many lectures, in both Spanish and English, his television appearances, and his writing of columns”. De ahí que Fuentes refleje “the status of the two *chicanas*, as he is suspended between two cultures —a Mexican-American writer—” (*ibid.* 20). No obstante, el biculturalismo innegable de Fuentes representa más bien la *condition américaine* de la oligarquía mexicana.

Fuentes mismo subraya “the ambiguity, the oneiric, fantastic, Latin American, baroque overtones” del drama (Fuentes en Doggart 1992 169) y ofrece con ello una clave de interpretación: la identidad mexicana barroca se opone a la cultura lógica-racional norteamericana y europea. Acá y allá, sin embargo, las identidades son siempre construcciones sociales cuya interpretación depende de la perspectiva. Como obra de arte, y por lo tanto como artefacto pluridimensional, *Orquídeas a la luz de la luna* ofrece varias perspectivas y posibilidades de interpretación —para no excluir una lectura siempre divertida—.

*Sabine Schlickers*



- BEDOYA, Ricardo. "De la adoración al desencanto. Entrevista con Carlos Monsiváis", *Revista de cine* 1 (1993): 25-29.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- CASTELLANOS, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DOGGART, Sebastian. "Interview with Carlos Fuentes" (1992). Doggart: 169-174.
- Trad. e intr. *Latin American Plays*. Trad. e intr. S. Doggart, London: Nick Hern, 1996.
- DURÁN, Gloria "Orchids in the Moonlight: Fuentes as Feminist and Jungian Playwright", *World Literature Today*, 57 4 (1983): 595-598.
- ELÍAS, E. F. "Carlos Fuentes and Movie Stars (Intertextuality in a Mexican Drama)", *Latin American Theatre Review*, 19 2 (1986): 67-77 .
- FUENTES, Carlos. *Zona sagrada*. En *Dos educaciones*. Madrid: Mondadori, 1991.
- *Orquídeas a la luz de la luna*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- *Orchids in the Moonlight*. En *Drama Contemporary*. George W. Woodyard y Marion Peter Holt editores. New York: Performing Arts Journal Publications (1986): 143-185.
- GAMBOA, Federico. *Reconquista*. Barcelona / México: Eusebio Gómez de la Puente, 1908.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era, 1970.
- GYURKO, Lanin A. "Cinematic Image and National Identity in Fuentes' *Orquídeas a la luz de la luna*", *Latin American Theatre Review*, 17 1, (1984): 3-24.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María, ed. *La obra de Carlos Fuentes. Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
- HOLMBERG, A. "Interview with Fuentes", *New York Times. Arts supplement* 6 6, (1982).
- LÓPEZ, Ana M. "Celluloid Tears: Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema", *Iris* 13 (1991): 29-52.

- MONTES-HUIDOBRO, Matías. "La relación filmico-teatral en *Orquídeas a la luz de la luna* de Carlos Fuentes", *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* 8 16, (1993): 75-88.
- MORA, Carl J. *Mexican Cinema. Reflections of a Society*, Berkley: University of California Press, 1989.
- NIGRO, Kirsten F. "Pop Culture and Image-Making in two Latin American Plays", *Latin American Theatre Review*, 17 33, (1989): 42-49.
- "‘Reading Feminist’: Re-Reading. *Orquídeas a la luz de la luna* and *La Revolution*", *Inti* 40-41 (1994-1995): 141-151.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Letras Hispánicas, 346. Ed. de E. M. Santí. Madrid: Cátedra, 1993.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. *L’être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- *Huis Clos* [1944]. Stuttgart: Klett, 1981.
- SCHUMANN, Peter B. *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt / Main: Vervuert, 1982.
- TAIBO, Paco Ignacio. *María Félix: 47 pasos por el cine*. México: Mortiz / Planeta, 1985.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.