



Denuncia oculta en *Ana Bolena* de Fernando Calderón

MARCELA DEL RÍO

Un acercamiento a una obra que trata un tema histórico crea en el lector un marco histórico de referencia, pero cuando esa referencia histórica es alegoría de otra historia, la lectura es aun más rica en posibilidades referenciales, porque además de abrir al lector el horizonte de la historia real, le abre el otro: el de la historia ficcional. Proponer una lectura de *Ana Bolena* de Fernando Calderón es interesante por cuanto, en mi opinión, la historia ficcional fue cuidadosamente ocultada por el autor, con objeto de burlar la censura de la dictadura de Antonio López de Santa-Anna, en México. Por tanto, al desentrañar cuál es el marco referencial que subyace escondido bajo un texto histórico se abre un abanico de referencias que hace de ciertas obras de apariencia puramente histórica, documentos de denuncia de la realidad contemporánea que le tocó vivir a su autor y no textos de evasión. Mi propósito es descubrir el término clave, oculto, que al ser revelado permitirá demostrar cómo una lectura que haga visible la intencionalidad escondida modifica ese marco de referencia del lector, distinta a la convencional, -la que el lector esperaría si no existiera la alusión a otra historia-, por una parte, y por la otra, modifica, en su relato semántico, el propósito crítico del texto. La sustitución del término oculto por el representado puede provocar en el lector -o en el público, si se trata de teatro representado-, un cúmulo de referentes, antes no percibidos, y por ende, no sólo amplificar la visión que se tenía de dicho texto, sino también desviarla y -¿por qué no?- hasta contradecirla. Pero, por supuesto, la investigación sobre cuál es el término oculto y

cuál el sustitutivo, es un asunto que queda sujeto a una verificación de orden teórico que si no lo confirma como verdadero, al menos sí lo privilegie como probable.

Cuando en la crítica actual se habla de historia, automáticamente se piensa en la metodología histórico-sociológica, que pretende devolver a cada obra la vida que tuvo al nacer y situarla en su contexto histórico-sociológico, es decir, en metodologías literarias ligadas a los nombres de Dilthey, Croce, Reyes, Ortega y Gasset, por un lado, o de Lukacs y su concepto de la literatura como fenómeno histórico con raíces en la lucha de clases, tal como el de los críticos marxistas, o bien, en Goldmann, cuyo concepto sobre la homología entre las estructuras de la obra y las estructuras mentales de los grupos humanos, es más próximo a mi acercamiento literario hacia la obra de Fernando Calderón. En realidad, mi intención no es la de tomar la metodología histórica como instrumento de valoración, sino la de tomar la historia en su función de referente para el lector. El criterio teórico en el que me basaré para la investigación es, sin embargo, pragmático, en virtud de que algunos métodos son instrumento de demostración de un elemento y otros son de otro elemento, así pues, enuncio aquí algunos de los marcos conceptuales en los cuales apoyo mi propuesta de lectura: De John R. Searle, tomo los conceptos de intencionalidad y convencionalidad, para establecer la diferencia entre lo que el texto promete como ficción y como historia y lo que el lector-público recibe como historia y como alegoría, transvasados, es decir, tomando en cuenta la confluencia entre el tiempo histórico real y el tiempo alegórico ficcional a los que refiere el texto. Empleo el término lector-público para sintetizar en un solo semema las dos formas de

acercamiento a la obra: leída o vista. De Wallace Martin, tomo el criterio que él explica citando a Frye, cuando resume la teoría de Scholes y Kellog, sobre la confluencia entre lo empírico y lo alegórico. Y de Bühler y Jakobson, su cuasi coincidencia con el Organum de Platón. Para desembocar así en el marco de Michael Riffaterre, para la descodificación del término oculto y la sustitución de un nuevo código que abrirá un nuevo horizonte de referentes al lector-público.

Para clarificar –o justificar– el por qué se requiere hablar de historia para abordar el análisis de un texto, es preciso señalar tres cuestiones básicas:

1a. Por el cambio de referentes que implica para un lector-público el que una obra haga alusión a la historia de un país, o a la historia de otro país. El texto abre en dicho lector-público todo un horizonte referencial, a la evocación de Enrique VIII de Inglaterra, (que es el personaje que aparece en la obra), que habrá de ser muy diferente, al que abra la evocación del dictador Santa Anna de México

2a. Porque la diferenciación que se establece entre los aspectos intencionales y los convencionales del lenguaje sólo puede fincarse en la comparación entre el tiempo histórico cuasi empírico al que refiere el texto, de un hecho histórico real, y el tiempo alegórico al que refiere la sustitución del término oculto, que proviene de un tiempo que precede al hecho histórico ficcional. Y sólo sacando a luz los referentes históricos, puede cuestionarse si hay una conciliación o una oposición entre esos aspectos del lenguaje que habrán de confirmar o desconfirmar la intención textual de un personaje.

3a. Porque sólo a través de una visión diacrónica pueden plantearse las preguntas –con o sin respuesta–, sobre diversos aspectos fundamentales previos a un juicio de valor, tales como: ¿De qué modo la sustitución del elemento representado por el elemento oculto, modifica el referente del lector-público de hoy día? ¿Y cómo habría modificado el del lector-público del tiempo en que la obra fue escrita, dentro de México, y fuera de México? ¿De qué modo tal sustitución modifica la valoración intrínseca del texto, y la valo-

ración del autor? y ¿de qué manera una lectura con la sustitución del término clave promueve el acercamiento a una crítica histórica de la dictadura en México, o la habría promovido en su tiempo?

Por estas razones se justifica la referencia histórica cuya finalidad lejos de ser la de plantearla como metodología para establecer un juicio de valor, la plantea exclusivamente con objeto de abrir el horizonte oculto de referencias que dará al lector-público una perspectiva diferente de la acción narrada que le permitirá descodificar el mensaje alegórico que el texto propone. Dicha referencia histórica es la que permite establecer un paralelismo de relaciones entre:

la realidad mexicana	= la acción de la obra en Inglaterra
la vida del autor	= el personaje de Percy
el dictador mexicano, Antonio	
López de Santa-Anna	= el personaje del rey Enrique VIII

Y sólo a través de la presentación de esos paralelos es posible abrir el nuevo horizonte histórico, al lector-público.

El motivo por el cual es interesante abordar el análisis de Ana Bolena, es porque la crítica lleva más de cien años de no hacerle justicia. Como muestra no exhaustiva, tomo las palabras de Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, cuando dicen:

Se le ha reprochado a Calderón su despego de los temas nacionales en su teatro, su indiferencia hacia el medio y la época agitados en que vivió. El maestro Altamirano en alguna de sus Revistas Literarias observa que...¹

En esta ficha sobre Fernando Calderón los autores informan que nació en Guadalajara el 26 de julio de 1809 y que siendo muy joven se afilió a la sociedad político-literaria La Estrella Polar. Se graduó de abogado situando su residencia en Zacatecas. Como soldado combatió en contra del dictador Santa-Anna y fue desterrado de Zacatecas en 1837. En la ciudad de México se afilió a la Academia de San Juan de Letrán.

Después, gracias al apoyo del Ministro de la Guerra, pudo volver a Zacatecas, en donde llegó a ser Secretario del Tribunal Supremo, Magistrado, Secretario de Gobierno y diputado al Congreso local. Finalmente, logró que se le reconociera su grado de coronel de la milicia nacional, antes de morir en la Villa de Ojocaliente, el 18 de enero de 1845.

En la ficha que sobre Calderón presenta Willis Knapp Jones² no hace ninguna afirmación que permita suponer una crítica de Calderón a la dictadura de Santa-Anna, cuando se refiere a sus dramas románticos. Por el contrario, después de sintetizar someramente las anécdotas de El torneo, Hernán o la vuelta del cruzado, y Ana Bolena dice que "la única obra de ambiente mexicano" de Calderón es A ninguna de las tres. Y de Ana Bolena dice, específicamente que es "una tragedia sobre Enrique VIII y su reina".

En su prólogo a la publicación de los Dramas y poesías de Calderón, Francisco Monterde³ alude a esa crítica de Altamirano, intentando su defensa, aunque sin mediar la demostración, en los siguientes términos:

Sus obras de teatro grave que constituyen la parcela más rica (...) difieren (...) de los dramas con personajes históricos o legendarios que realizó aquí (México)

Rodríguez Galván, porque se desarrollan en otros países. El maestro Altamirano y los críticos que lo siguen al reprocharle tal exotismo a Fernando Calderón no tuvieron presente su comedia más conocida: A ninguna de las tres, ni la otra, inconclusa: Los políticos del día, en las que trata asuntos coetáneos, sin apartarse del medio propio. (IX-X)

Como se advierte, el crítico no hace la defensa de los textos "exóticos" sino del autor, echando mano para ello de otros textos diferentes a los criticados. E incluso, cuando defiende los textos mismos esgrime razones no relevantes al texto, sino también referidas al autor:

Sin duda influyó en aquellos dramas (los "exóticos"), cuando eligió temas y personajes, la moda romántica medievalista –que prosperó en terreno abonado para ella con los autos evangelizadores–, desde principios del XIX importada por las compañías peninsulares, como influirían en Fernando Calderón las preferencias del público acostumbrado a ese tipo de obras. (X)

No obstante, Monterde llega a reconocer que la voz de tirano es la que le da unidad a toda su obra poética –cívica– y dramática, ya que es el término con el que califica a aquellos

gobernantes que imponen su capricho en feudo propio; pero aunque el hecho de explicar por qué el autor da ese calificativo a los personajes "odiosos" es ya una referencia textual, las razones que encuentra vuelve a atribuírselas a modelos literarios importados, más que a motivos propios del autor:

Un liberal como Fernando Calderón tenía que insistir en llamarles tiranos, a semejanza de lo que harían en sus respectivas patrias otros poetas de América y Europa. (xv)

Y deja en el aire la demostración de referencia textual. Sin embargo el crítico intuye –no podemos descartar la intuición como una forma de acercamiento a un texto, pero si tras la intuición no viene la verificación, aquélla pierde mucho de su valor– que el autor "pensaba" en Santa Anna, sólo que saca en conclusión que el texto es de evasión y no de denuncia del régimen dictatorial, al decir:

En las dos (poesía cívica y obra dramática) hace vibrar esa nota que explica, y justifica, sus evasiones románticas en el tiempo y el espacio, con las cuales se alejaba, en apariencia, de lo propio al herir oblicuamente, con sus alusiones, al tirano en quien Fernando Calderón pensaba al hablar de la tierra en que había nacido. (xv) (...) ...la situación política del país llevó al dramaturgo a buscar temas y períodos de la historia que ofreciesen analogías con el momento por él vivido. (x) (El subrayado es mío).

Este "pensaba", es la palabra con que se expresa la intuición de Monterde, y es a partir de ella, que quiero partir para confirmar o desconfirmar si efectivamente Calderón pensaba en Santa Anna, al hablar de Enrique XVIII en Ana Bolena. Si es así, puede deducirse fácilmente que un auditorio tendrá un marco de referencia absolutamente diacrónico, ya que la invocación del nombre Enrique VIII lo referirá a la Inglaterra de principios del siglo XVI, y la revelación de los términos ocultos con la sustitución Santa Anna, por Enrique VIII, harían pendular el referente hacia los tiempos de la dictadura en México, del "tirano" oculto en el texto. Más adelante, al hablar sobre la anécdota se verá cómo el texto sugiere la posibilidad de establecer dicha sustitución de los términos históricos por los alegóricos.

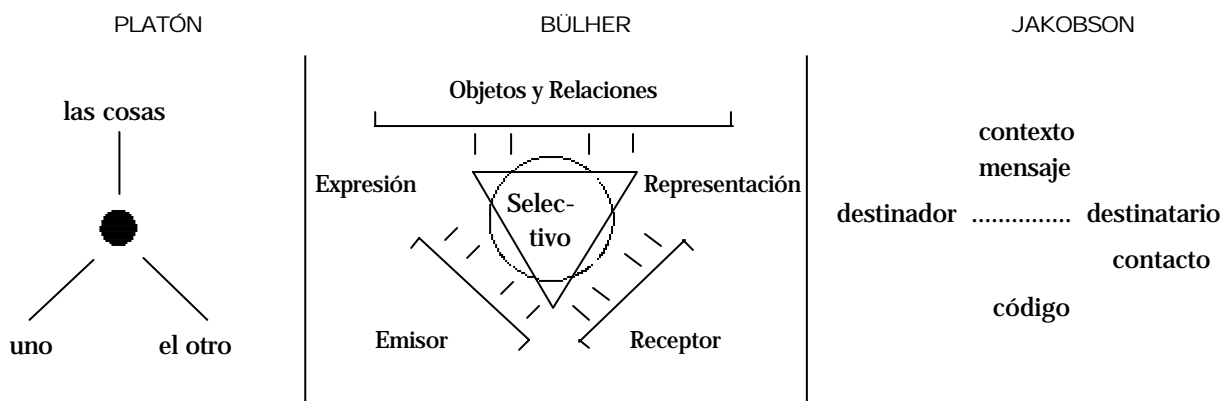
En este punto, se tocan las propuestas teóricas de Searle, Frye, Martin, Scholes, Kellog y Riffaterre, al establecerse una confluencia entre lo que se promete (historia real de Enrique VIII y la realidad de la promesa, (la alegoría oculta en la historia), es decir,

la historia a la que he llamado ficcional de Santa Anna, juntamente con la convencionalidad del concepto preconcebido que el lector público tiene tanto del tiempo real de la historia (el de Enrique VIII) y el tiempo real de la alegoría (el de Santa Anna). Porque si bien Calderón está haciendo hablar a Enrique VIII, a Ana Bolena y a Percy, entre otros, los nombres que subyacen debajo de ellos, son los de Santa-Anna, la Patria Libre y el del propio Fernando Calderón. Y si el autor está ocultando sus nombres reales, sustituyéndolos por los alegóricos es para hacer posible que la censura de la dictadura permita la representación y de esa manera lograr que su mensaje llegue al lector-público. Lo que significa que si de algo se está escapando el autor, es de la censura dictatorial, pero no como han dicho los críticos, para evadirse de la realidad mexicana, sino por el contrario, para hacer

posible su crítica desde el escenario (y hasta puede suponerse que pensaba en que sus obras fueran representadas en el propio Teatro Santa-Anna de la ciudad de México, como rebautizaba el dictador al Gran Teatro Nacional, cada vez que subía al poder). Por ello, para descodificar el texto, debemos revertir la sustitución.

Es aquí en donde conviene recordar los modelos de Organon de Platón-Bülher⁴ y Jakobson, de acuerdo a la propuesta de Riffaterre, para comprender mejor cómo pueden trastocarse los marcos referenciales de los distintos lectores-público que se enfrenten al texto, ya que la alegoría Santannista no podría ser semánticamente idéntica para un lector-público de mediados del siglo XIX en Inglaterra que en México, ni para cada uno de ellos, en nuestro tiempo, por no enumerar espacios y tiempos intermedios.

MODELOS DE ORGANON



Modelos que sumados entre sí, con el cuadro de funciones propuesto por Jakobson, quedaría de la siguiente manera:



Superpongo así los conceptos de las diferentes teorías con objeto de simplificar la confirmación de la hipótesis, porque hace evidente que si modificamos los índices referenciales encabezados por las cosas, se habrán tratocado los marcos del uno y de el otro, así como los de la columna del mensaje y sus funciones. De ahí que: si el lector-público toma el nombre de Enrique VIII, como referencia real, ni el autor habrá comunicado su mensaje alegórico, es decir, no habrá cumplido su promesa, que residía en la base de su intencionalidad artística, ni el lector-público habrá interpretado el código de acuerdo a la propuesta oculta del autor.

Resta ahora confirmar si hay un mensaje oculto en el texto, que sirva de apertura a un marco referencial diferente al representado. Para ello, se hace necesaria una sinopsis de la anécdota, relacionándola en sus rasgos coincidentes, con la vida del autor, por las razones expuestas en el capítulo sobre el marco teórico.

La trama se refiere a la ejecución de Ana Bolena, por Enrique VIII. Los diálogos del texto giran alrededor de la venganza de Cromwell, por un desprecio que la reina le infirió en público. El primer ministro urde una intriga palaciega de doble faz; por un lado, calumnia a la reina de tener relaciones adúl-

teras con supuestos amantes, barajando cuatro nombres, inclusive el del hermano de la reina, y por otro, provoca e incrementa el interés amoroso del rey por Juana Seymour, dama de la reina. La obra se inicia con la difusión de la calumnia y termina con la muerte de Ana, sin embargo el personaje protagónico es Cromwell, cuyo deseo de venganza produce el conflicto.

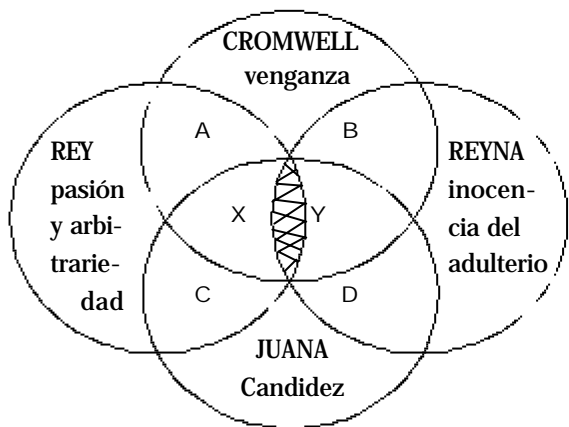
Percy, antiguo enamorado de Ana -antes de que el rey se fijara en ella-, llega con la noticia de la muerte de Catarina, la reina desterrada, de la que Enrique VIII se divorció para casarse con Ana. En la Escena X (Acto III), se da el dato de que al casarse Ana con el rey, Percy partió hacia su destierro, lo que crea un nexo entre Percy y el autor: por el destierro que ambos sufrieron. La tensión del conflicto ya había aumentado desde que el ministro Cromwell anunció su venganza desde la Escena IV (Acto II):

..... ¡Oh, amor!

Tú serás mi vengador:

Ana Bolena caerá.

A partir de este momento el texto va creando un empalme de significaciones que puede diagramarse de la siguiente manera:



- X. Desprecio del rey hacia Ana por la influencia de Cromwell.
- Y. Rencor de Ana hacia el Rey, por culpa de Cromwell

A. Norfolk y demás jueces. (Intriga fraguada entre el rey y Cromwell para que dichos jueces fallen en contra de Ana.

B. Víctimas ligadas a Ana: Smenton
Rochford

(Sólo se habla de ellos pero no llegan a aparecer [Breston
Norris

C. Percy

Fuera de la esfera de Cromwell pero dentro de la del rey, recibe de éste la noticia del decreto que hace a Ana su ESPOSA, inventándole un matrimonio previo al del rey, con objeto de nulificar el de Ana con Enrique VIII.

D. Isabel y Kinston (Personajes convencidos de la inocencia de Ana que ruegan cándidamente al rey, en favor de Ana

Significación cuádruple de la zona de intersección
(o sea de un hecho: la venganza de Cromwell):



- Para Cromwell: Realización de su venganza.
- Para Ana: Su muerte (como medio empleado por el Rey para deshacer su vínculo matrimonial).
- Para Juana: Ascensión al trono.
- Para Enrique VIII: Consumación de su pasión por Juana.

Es a través de estos empalmes de significaciones del texto que el autor oculta la denuncia crítica de su tiempo, en un México dominado por la dictadura de Santa Anna. El texto oculta así en Percy, el desterrado inglés, al autor mexicano –desterrado de su Estado natal. De ahí que cuando Percy intenta salvar a Ana, la representación de Ana se trasmuta, al ocultar a la Patria y su inocencia. El empalme de significaciones puede confirmarse con claridad en la Escena XI, en la que Percy exclama lleno de furor:

¡Ah!, si te puedo salvar,
si hago respetar la ley,
aprenda de mí ese rey
cómo se debe portar.

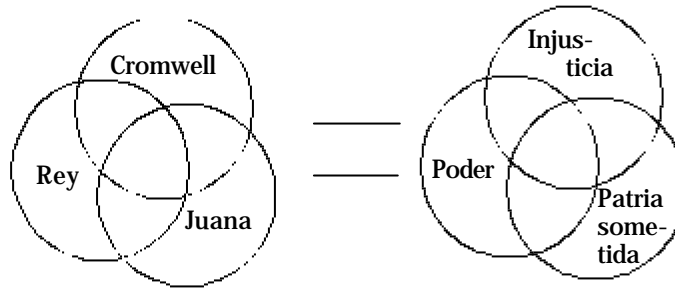
No me importa su furor;
adule otro con bajeza;
yo perderé mi cabeza

Mientras Cromwell, regodeándose en su propio poder, se prepara para poner en práctica sus planes de venganza:

Hay mil cosas qu arreglar,
una reina que quitar,
otra reina que poner
¡Pueblo, pueblo qué lecciones!
El rey juega con las leyes,
los ministros con los reyes...
¿Y lo sufren las naciones?

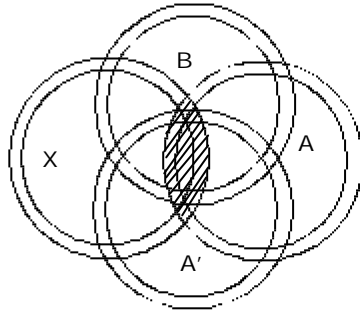
La crítica del autor a la dictadura santannista no podría ser más violenta. Y el empalme de significaciones entre el hecho histórico real y tiempo histórico oculto puede establecerse, después del siguiente diálogo de Percy (identificándolo con el autor):

Saciad, bárbaros, saciad
vuestra furia: hollad la ley
doblad la rodilla al rey
sus pasiones adulad
.....
acusadme si queréis,
mi sangre derramaréis,
¡y bien! eso quiero yo.
La grande obra terminad
intérpretes de la ley
llevad mi cabeza al rey
con ella el favor comprad.



El diagrama siguiente muestra cómo van empalmándose las significaciones del texto histórico convencional, con la alegoría de una promesa intencional.

EMPALME DE SIGNIFICACIONES
CON LA REALIDAD DE MÉXICO (1839)



- X - EL PODER
- A - LA PATRIA (LIBRE)
- A' - LA PATRIA (SOMETIDA)
- B - LA INJUSTICIA

Para comprobar la legitimidad del trueque de nombres: Santa Anna por Rey, propongo la sustitución de otros términos: Patria (Libre) por Ana; Patria (Sometida) por Juana, dentro del texto mismo, para ver hasta qué punto confirma la hipótesis de que dicho texto lleva un término (singular o plural) oculto, que dará conclusión, justamente en el parlamento de Enrique VIII al final de la obra:

¡No existe Ana Bolena! Juana es mía.

De suerte que si se sustituyen los términos representados, por las claves ocultas, el significado de la imprecación de Percy, al hablar de Ana Bolena, cobra otra dimensión referencial, al pasar de la súplica a la rebelión:

PERCY:

Nunca he temblado:

tiemble sólo el malvado, tiemble el reo;
mas yo defendiendo la justicia santa,
yo la inocencia y la virtud defendiendo.

Arrancadme la vida si así os place:

dividid mi cabeza de mi cuerpo;
temblar no me veréis en el suplicio,
mi nombre cubriréis de lauro eterno.

¡Oh Dios! ¡Oh santo Dios! ¡Las horas corren!

¡Ana infeliz! = Patria (libre) infeliz

¡Se acerca ya el momento! (...)

¡Piedad! ¡Piedad! Concibe mi tormento

No derramáis la sangre de una esposa.

ENRIQUE VIII:

No era mi esposa, conde, he aquí el decreto
del primado, que anula el matrimonio,
porque con vos contrajo en otro tiempo
esa mujer solemnes esponsales...

PERCY:

¡Qué escucho! ¡Eterno Dios! ¿No estáis contento
con derramar su sangre, y en su hija = sus hijos (los mexi-
[canos)

también os vengaréis? Pero si es cierto
ese motivo, la sentencia es nula:
¡cómo sin matrimonio hay adulterio!

¡Mi esposa! Si lo fuese, ¿quién osara = Mi tierra. Si yo la
[governara...

arrancarla de mí? Ni el poder vuestro
fuera capaz de tanto, sin que antes
pudiera hollar mi desagrado cuerpo.

Si fuese mía, el universo absorto = Si yo la gobernara
me hubiera visto trastornar un reino, (Alusión
[a la pérdida de Texas que sufrió México)

antes que a ella en un cadalso infame,
yo hubiera levantado mil guerreros,
y ayudado de Dios y de mi brazo,
hubiera penetrado a sangre y fuego
en la ciudad y en el palacio mismo,
o matando tal vez hubiera muerto.

Como se ve, el texto oculto remite al lector-público a referentes totalmente diferentes a los del texto representado. El personaje de Percy (de otra nacionalidad, de otro tiempo, diverso al del autor) está declarando que el autor-oculto habría dado la vida, antes que dejar perder el territorio de la patria.

ENRIQUE:

¡Pobre conde, ya el juicio habéis perdido:
de vuestro frenesí me compadezco!

PERCY:

¡Salvadla!... (A Ana = A la Patria)

ENRIQUE:

Ya no es tiempo.

¡No existe Ana Bolena! = No existe la Patria libre.
Juana es mía = La Patria sometida es mía.

PERCY:

Confúndate Dios en el infierno. = Confunda Dios a Santa
[Anna en el infierno.

Las sustituciones pues, no sólo no traicionan el texto, sino que confirman la hipótesis del término oculto, que abre la controversia con los críticos que calificaron la obra simplemente como producto de un romanticismo de importación, que se evadía de la realidad de su país. Puede así valorarse la obra desde otra perspectiva: la de que se trata de un

texto de denuncia, que lejos de plantear, como el romanticismo, una lejanía utópica, de evasión de la realidad, guarda dentro de sí mismo una intencionalidad crítica que transforma diametralmente los referentes históricos del lector-público que debe acercarse al texto sin la preconcepción convencional de la historia real y abrir su horizonte comprensivo del mensaje alegórico de dicho texto, lo que equivale a una descodificación del referente, para generar una nueva codificación de él. De manera que el lector-público, no sólo establezca su relación intelectual con la Inglaterra de Enrique VIII, sino con el México de la dictadura de Santa Anna. ■

¹ Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, Breve historia del teatro mexicano, (México: Ediciones de Andrea, 1958), 62-65.

² Willis Knapp Jones, Breve historia del teatro latinoamericano (México: Ediciones de Andrea, 1956), 47.

³ María Edmée Álvarez coincide con Monterde y con los otros críticos citados, al atribuir a fuentes intelectuales las anécdotas de los dramas románticos de Calderón. En su prólogo a las obras: A ninguna de las tres, El Torneo, Ana Bolena y Hermán o la vuelta del cruzado, ella cita como fuente de influencia en Calderón, sus lecturas de Schiller y de Walter Scott, habría que verificar si en Zacatecas, en aquellos años de lucha contra la dictadura santannista, Calderón pudo tener ocasión de leer a Schiller o a Scott. Quizá pueda ser válida la suposición de Edmée Álvarez, pero no hay que cerrar la posibilidad de que el mensaje de sus obras situadas en épocas y lugares remotos, pueda ser producto, sobre todo, de sus vivencias como desterrado de su lugar natal, de su rebeldía contra la dictadura y de su imposibilidad de situar sus obras en su tiempo y lugar, ya que ello se habría traducido en una persecución más intensa. Lo que obliga a pensar que su mensaje es producto no sólo de la fuente intelectual –el romanticismo en boga– sino de sus propias vivencias. Cf. pp. XII-XIII del prólogo de María Edmée Álvarez, a las obras A ninguna de las tres, El Torneo, Ana Bolena, Hermán o la vuelta del cruzado, de Fernando Calderón, (México: Porrúa, 1972) Col. Sepan cuántos.

⁴ Karl Bühler, Teoría del Lenguaje, (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 44. Bühler toma el modelo de Platón de sus Diálogos y lo reorganiza.



Marcela del Río