



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTE
Y GESTIÓN CULTURAL**

TESIS

**LOS VALORES TRADICIONALES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS
DE AGUASCALIENTES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX:
CON LAS ALAS ROTAS (1925), ¡YA VIENE GORGONIO ESPARZA! (1941)
Y UN ALFILER EN LOS OJOS (1950)**

PRESENTA

Carlos Adrián Padilla Paredes

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTE**

TUTORA

Dra. Graciela Estrada Vargas

COMITÉ TUTORAL

**Dra. Cristina Eslava Heredia
Dra. Martha Lilia Sandoval Cornejo**

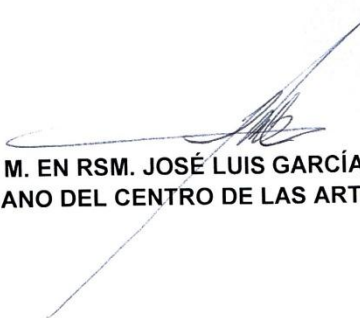
Aguascalientes, Ags., 29 de enero de 2015

LLH. CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES
ALUMNO DE LA MAESTRÍA EN ARTE
P R E S E N T E:

Por medio de la presente me permito comunicarle que su proyecto de tesis: **“LOS VALORES TRADICIONALES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE AGUASCALIENTES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CON LAS ALAS ROTAS (1925), ¡YA VIENE GORGONIO ESPARZA! (1941) Y UN ALFILER EN LOS OJOS (1950),”** para optar por el grado de **MAESTRÍA**, ha recibido los votos aprobatorios de los miembros seleccionados para conformar el Comité Tutorial. De manera que apruebo la impresión de dicho documento, con el objetivo de continuar con los trámites para la presentación de su examen de grado.

Sin otro particular, me permito saludarle afectuosamente.

ATE NTAMENTE
Aguascalientes, Ags., a 6 de febrero de 2015
“SE LUMEN PROFERRE”


M. EN RSM. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. Coordinador(a) del posgrado: Mtra. Raquel Mercado Salas.
c.c.p. Dirección general de Investigación y Posgrado
c.c.p. Miembros del Comité Tutorial.
c.c.p. Archivo
JLGR/sjg



FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

M. EN R.S.M. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
P R E S E N T E . -

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES** con ID **35205**, quien realizó la tesis titulada: **LOS VALORES TRADICIONALES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE AGUASCALIENTES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CON LAS ALAS ROTAS (1925), ¡YA VIENE GORGONIO ESPARZA! (1941) Y UN ALFILER EN LOS OJOS (1950)**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla, y así continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

Atentamente
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags. a 29 de enero de 2015



DRA. GRACIELA ESTRADA VARGAS
TUTOR DE TESIS



DRA. CRISTINA ESLAVA HEREDIA
SINODAL



DRA. MARTHA LILIA SANDOVAL CORNEJO
SINODAL

c.c.p. Interesado
c.c.p. Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p. Jefatura del Depto. de Arte y Gestión Cultural
c.c.p. Consejero Académico
c.c.p. Minuta Secretario Técnico



Oficio. CAyC/DEC/063/15
Asunto: conclusión de tesis

DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
P R E S E N T E .

Por medio de este conducto le informo que el documento final de tesis titulado: **LOS VALORES TRADICIONALES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE AGUASCALIENTES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: CON LAS ALAS ROTAS (1925), ¡YA VIENE GORGONIO ESPARZA! (1941) Y UN ALFILER EN LOS OJOS (1950)**, presentado por el Sustentante: **CARLOS ADRIÁN PADILLA PAREDES** con ID **35205** egresado de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que el autor cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los trámites que al interesado convengan se extiende el presente, retirándole las consideraciones que el caso amerite.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 6 de febrero de 2015


M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. C.P. Ma. Esther Rangel Jiménez – Jefe Depto. Control Escolar
c.c.p. Mtra. Raquel Mercado Salas – Coordinadora de la Maestría en Arte
c.c.p. Dra. Graciela Estrada Vargas-Tutora de Tesis
c.c.p. Carlos Adrián Padilla Paredes – Egresado de Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

JLGR/sjg

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi familia por todo el apoyo y la comprensión. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Secretario General Dr. Francisco Javier Avelar González, al Centro de las Artes y la Cultura y al decano M. en RSM. José Luis García Rubalcava, al Departamento de Arte y Gestión Cultural y al Jefe de Departamento Dr. Mario Hernández González.

Agradezco a todos mis maestros del posgrado, en especial a la Mtra. Isabel Cabrera, Dr. Enrique Luján, Dr. Eudoro Fonseca, Mtro. César Zavala y al Mtro. Jorge Terrones, porque sus enseñanzas de una u otra manera están vertidas en este trabajo. A mis compañeros de la generación 2012 – 2014, en particular a los wowwws Julissa García, Erika Ibarra y Alfonso Medrano.

Agradezco a la Dirección General de Investigación y Posgrado, al Departamento de Apoyo al Posgrado y al Departamento de Letras por sus atenciones. A mis alumnos y exalumnos por sus palabras de aliento. Agradezco de igual manera a la Maestra Guadalupe Montoya Soto, quien siempre me ha impulsado y apoyado a ir por más.

En especial agradezco profundamente a la Dra. Graciela Estrada por acompañarme en el aprendizaje del oficio de investigador, por su apoyo incondicional, profesionalismo, seriedad y ética. A las integrantes del comité tutorial Dra. Martha Lilia Sandoval Cornejo y Dra. Cristina Eslava Heredia, por las observaciones y sugerencias. La presente no sería la misma sin su apoyo.

Agradezco la adecuada intervención del Mtro. José Acevedo Acosta, titular de la Defensoría de los Derechos Universitarios. Finalmente estoy agradecido con los maestros Tomás Urtusástegui, Jorge Galván, Jesús Velasco y José Claro Padilla, pues sus comentarios, sugerencias y perspectivas coadyuvaron a la presente.

Este trabajo se realizó bajo el respaldo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) y con el apoyo del programa de becas para el posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

Dedicatorias

Dedico este trabajo a mis padres Maricela Paredes González y José Claro Padilla Beltrán, quienes me enseñaron el amor a la docencia, al arte, a las letras y al teatro y me mostraron cómo luchar éticamente ante las adversidades, cómo aprender de las experiencias sin visiones maniqueas y cómo vivir plenamente. A mis hermanas Pamela y Andrea con quienes he aprendido la importancia de las etapas de la vida. A mis familiares y abuelos Cecilia González, Jorge Arturo Paredes, Inocencia Beltrán –eres ya intemporal– y Antonio Esparza. Y a mis amigos los wowwws, Samuel Molina, Miguel Barrios, Israel Becerril, Lucy Acosta e Iván Herrera, que siempre están allí.

Este trabajo está dedicado a los interesados en emprender investigaciones en torno a la literatura, teatro, drama y al fenómeno escénico de nuestra entidad. A todo estudiante que aspire a hacer un posgrado para seguirse preparando. Al integrante de la comunidad teatral que quiera llevar su interés o motivación al ámbito académico. En particular a los estudiosos de las letras hispánicas, las artes y la actuación. El teatro y el drama local está ávido por ser investigado.

A mis alumnos quienes me han formado como profesor.

A la Doctora Graciela Estrada, quien me enseñó a investigar.

Al teatro y a la literatura. A ese doble sin el cual yo no sería.

ÍNDICE GENERAL

Índice de cuadros.....	3
Resumen.....	4
Abstract.....	5
Introducción.....	6
I. Antecedentes del teatro de Aguascalientes como objeto de estudio literario.....	12
II. Fundamentos críticos y teóricos.....	21
2.1. Tematología (tema y motivo).....	21
2.2. Géneros teatrales.....	26
2.3. Funciones de la literatura.....	37
III. Valoraciones temáticas de tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX.....	46
3.1. "Toquecitos de las llamas del infierno". O la visión maniquea de valores y antivalores en la obra didáctica de Antonio Leal y Romero <i>Con las alas rotas</i> (1925).....	47
3.1.1. Género.....	49
3.1.2. Temas y motivos.....	51
3.1.2.1. Discurso de valores.....	52
3.1.2.2. Cosmópolis y provincia mexicana.....	53
3.1.2.3. Personajes.....	63
3.1.3. Funciones de la literatura.....	66
3.2. El matón de Aguascalientes recibe alas de ángel. O la ridiculización de la penitencia católica en la farsa de Antonio Acevedo Escobedo <i>¡Ya viene Gorgonio Esparza!</i> (1941).....	70

3.2.1. Género.....	71
3.2.2. Temas y motivos.....	80
3.2.2.1. No matarás.....	81
3.2.3. Funciones de la literatura.....	88
3.3. ¡Todos somos zenzontles ahogados en su cazuela!	
O la visión crítica de la tradición en	
el melodrama vanguardista de Edmundo Báez	
<i>Un alfiler en los ojos</i> (1950).....	97
3.3.1. Género.....	99
3.3.1.1. El carácter vanguardista de la obra	
en relación con el género de melodrama.....	103
3.3.2. Temas y motivos.....	107
3.3.2.1. Personajes.....	118
3.3.3. Funciones de la literatura.....	122
IV. Conclusiones.....	131
Bibliografía.....	138
Anexos.....	142

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Síntesis del capítulo 3.1.	47
Cuadro 2. Valores y antivalores según protagonista y antagonista.....	56
Cuadro 3. Léxico de la cosmópolis para protagonista y antagonista.....	57
Cuadro 4. Léxico de la provincia para protagonista y antagonista.....	58
Cuadro 5. Síntesis del capítulo 3.2.	70
Cuadro 6. Síntesis del capítulo 3.3.	97
Cuadro 7. Oposición de características en las hermanas Covarrubias.....	108
Cuadro 8. Lo que se calla, lo que se dice.....	109
Cuadro 9. Lo moral, lo inmoral.....	109
Cuadro 10. Verbo callar presente en diversas conjugaciones.....	111
Cuadro 11. Oposición libertad y encierro.....	113
Cuadro 12. Lo que se calla y lo que se dice de doña Luz Covarrubias.....	113
Cuadro 13. Oposición entre lo bueno y lo malo.....	115
Cuadro 14. Oposiciones sobre lo que está bien y lo que está mal.....	117

RESUMEN

La presente investigación es un estudio temático de tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: *Con las alas rotas* (1925), de Antonio Leal y Romero, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941), de Antonio Acevedo Escobedo y *Un alfiler en los ojos* (1950), de Edmundo Báez.

Para realizar la valoración de las tres obras y encontrar los puntos de convergencia y divergencia, se utilizó la temología (*stoffgeschichte*) de acuerdo a los postulados de Chardin (1994) y Pageaux (1994), centro del cual se desprendieron dos hilos: 1) el del análisis de los géneros dramáticos (Alatorre, 1999) y su composición (Rivera, 1989) y 2) el de las funciones de la literatura (Vital, 1996).

Al cabo de minuciosas relecturas encontramos la columna vertebral de la investigación: el *tema* de los valores tradicionales. Éstos aparecen como elemento de convergencia, aunque de distinta forma y con objetivos diferentes como lo manifiestan los *motivos* particulares presentes en cada obra. De ahí la pertinencia de recurrir tanto a la temología como modelo y metodología central para el análisis, como al estudio de géneros dramáticos y funciones literarias.

Las producciones dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX reflejan un cuestionamiento e inquietud sobre las bases que cimientan a la sociedad. Indican la existencia de perspectivas que equivocan, deforman o manipulan los valores. La manera en que los tres dramaturgos abordan un mismo tema, el de los valores tradicionales, es disímil: mientras que uno intenta perpetuar una visión maniquea, otro la ridiculiza y el tercero la pone en tela de juicio.

La producción dramática de Aguascalientes merece ser objeto de estudio de futuras investigaciones. Esperamos que este trabajo motive a ello.

ABSTRACT

This research is a thematological study of three dramatic plays of Aguascalientes in the first half of the twentieth century: Antonio Leal y Romero's *Con las alas rotas* (1925), Antonio Acevedo Escobedo's *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) and Edmundo Báez's *Un alfiler en los ojos* (1950).

In order to perform the assessment of the three works and find points of divergence and convergence, thematology (*stoffgeschichte*) was used according to the postulates of Chardin (1994) and Pageaux (1994), center from which two threads were detached: 1) the analysis of dramatic genres (Alatorre, 1999) and composition (Rivera, 1989) and 2) the functions of literature (Vital, 1996).

After careful rereading the backbone of the research was found: the *theme* of traditional values. They appear as an element of convergence, although in different ways and with different objectives as manifested by the individual *motives* present in each work. Hence the relevance of using thematology as a model and core methodology for analysis, and the study of dramatic genres and literary functions.

Dramatic productions of the early twentieth century in Aguascalientes reflect a questioning and concern about the foundations that underpin society. They indicate the existence of perspectives that err, distort or manipulate values. The way the three playwrights approach the same theme, traditional values, is dissimilar: while one tries to perpetuate a manichean vision, other ridicules it and the third one puts it into question.

Dramatic production of Aguascalientes deserves to be studied in future researches. We hope this work motivates it.

INTRODUCCIÓN

¿Qué se ha hecho al respecto de la investigación del drama? A nivel nacional podemos considerar la labor de la editorial Escenología A.C., a cargo de Edgar Ceballos, que desde 1986 provee material diverso, no solo de teatro, sino de danza, ópera, música y en general, de lo relacionado con el quehacer escénico. En cuanto a teatro, tiene títulos que atienden aspectos teórico prácticos sobre la dirección, como *El proceso de dirección escénica* de Constantin Stanislavski; la actuación, como *El actor sobre la escena* de Vsévolod Meyerhold; el arte escénico, como *Creadores del teatro moderno* de Galina Talmacheva; la dramaturgia como *La composición dramática* de Virgilio Ariel Rivera; u obras de teatro de diversos autores como Hugo Argüelles, Antonio González Caballero, Héctor Mendoza o Tomás Urtusástegui. Por otro lado, revistas de investigación teatral como las desaparecidas *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, *Repertorio* de la Universidad de Querétaro y en la actualidad *Teatro del Centro Mexicano de Teatro* de la ITI UNESCO y *PasodeGato* se han enfocado en investigar y difundir el teatro de manera caleidoscópica mediante ensayos, entrevistas, críticas, análisis de puestas en escena, apuntes para la música, la iluminación o la escenografía, textos de dramaturgos, directores nacionales y extranjeros reconocidos, y otros aspectos y problemáticas teatrales; principalmente de cuanto ocurre la ciudad de México además de las latitudes más representativas del mundo y, en un grado reconocible, de la actividad en otras ciudades del país.

Podemos continuar enumerando otros investigadores como Maya Ramos Smith (1994) o Carlos Solórzano (2011), organismos, instituciones o esfuerzos como programas de radio, diarios u otros medios que dedican al menos un espacio a nivel nacional para hablar del teatro, pero ¿dónde está la investigación teatral sobre el origen, la historia, el comportamiento, los significados, la difusión, dinamismo y, prácticamente lo relacionado con el teatro local? Mucho permanece sin investigar. Dice De la Torre (1982: 2) que “en la medida que una disciplina se acrecienta, exige el enriquecimiento, perfección y remozamiento de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sus métodos, y este enriquecimiento provoca un mayor acrecentamiento o ampliación del contenido de esa rama del saber."

Si queremos entender la actualidad del teatro en nuestro estado, su composición y comportamiento; elucubrar las vías que podrían permitir generar nuevos públicos; tomar las mejores decisiones en cuanto a propuestas escénicas; valorar o revalorar esta manifestación literaria y escénica en nuestra localidad, entre muchas otras, habría que emprender una mirada seria, formal, que investigue y describa lo que se hace y lo ya hecho; conocer los senderos que este arte ha seguido, los diversos afluentes que ha tomado en las diversas épocas, ver si hay cambios, y los haya o no, comprender las razones e implicaciones –y la naturaleza de éstas– que han impulsado a dichos comportamientos a permanecer o a cambiar.

Hay entonces, de acuerdo a De la Torre (1982: 1) una tarea pendiente: la de generar, establecer o crear teorías y conocimiento sobre el teatro en Aguascalientes como puesta en escena o como literatura, de emprender una investigación seria y científica, enfocada en crear conocimiento:

La ciencia, entendida como fruto de la actividad reflexiva del hombre para comprenderse a sí mismo y al cosmos y utilizar en su beneficio al mundo que lo rodea transformándolo mediante la aplicación de normas que su propia inteligencia determina, ha estado sujeta desde sus inicios al empleo de principios lógicos que al mismo tiempo que la fundamentan y explican, le permiten desarrollarse, expandirse y fortalecerse.

Si el arte debe explicarse a sí mismo, entonces el teatro debe explicarse a sí mismo. ¿Cuáles son las motivaciones detrás de las elecciones de lo que se habrá de escribir o representar? Otros tiempos permiten entender la continuidad de una tradición, corriente o canon artístico, por lo cual podríamos responder la pregunta desde las corrientes o movimientos, como el romanticismo o el realismo. Pero los siglos XX y XXI tan diversos, no permiten generalizaciones a propósito de corrientes seculares. Desde una perspectiva cronológica, ¿qué aspectos deberemos estudiar para entender el teatro de Aguascalientes? El propósito de buscar la

fundamentación del conocimiento en las investigaciones de tipo teatral, se encuentra en el desarrollo de dicha manifestación artística y de la cultura.

Además, según Pardinás (1976: 1), la adquisición del conocimiento, la fijación, organización y ampliación del mismo así como su transmisión, requieren de normas especiales “de una metodología que precise y eduque el pensamiento y la expresión, que los estimulen y fortalezcan”, de una disciplina que organice racionalmente el proceso que va desde el inicio del conocimiento hasta el de su expresión más refinada, organización del pensamiento de la experiencia humana que es en última instancia, como afirma Whitehead (1964: 6), la que constituye la ciencia.

Esto requiere de un estudio con un método formulado lógicamente para lograr la adquisición, sistematización y expresión del conocimiento. Generar una investigación teatral, desde esta perspectiva, es entonces un proceso riguroso, mediante reglas encaminadas a la búsqueda de la verdad, basado en principios certeros y demostrables con la finalidad de la adquisición, organización y exposición del saber tanto teórica como experimentalmente.

El teatro de Aguascalientes en el siglo XX es una manifestación poco investigada y documentada académicamente. Reconstruir todo el siglo es una tarea titánica. Habría que empezar por algún punto, y preguntarse, ¿por dónde, bajo qué razones y con qué finalidad? Hemos pensado que puede empezarse por estudiar el teatro en tanto que texto. Es decir su naturaleza como literatura, como dramaturgia.

Previamente será de utilidad colocar la mirada sobre lo investigado en torno a entes cercanos al drama, –desde su naturaleza literaria– como lo es la lírica y la épica, pues ambos cuentan con mayor número de referentes: aun así el camino de la investigación de las manifestaciones literarias de Aguascalientes está en construcción, y no se diga el de la dramática. Mucho se ha hecho en relación a la narrativa y a la poesía del Estado en el siglo XX. Inversamente proporcional ha sido el camino de la dramática y el teatro, la dramaturgia y las manifestaciones escénicas. En cuanto a ello, lo investigado con rigurosidad ha sido poco.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dicho lo anterior, tomemos en cuenta que en Aguascalientes contamos con una presencia artística variada. A su vez, podemos ubicar investigaciones literarias, plásticas, musicales, etc. Las varas son de distinta índole: investigaciones de divulgación o académicas. Publicaciones periodísticas, colaboraciones impresionistas, apreciaciones más serias, columnas recurrentes u ocasionales. También hay investigaciones que tienen por objetivo reconstruir una historia particular de las disciplinas artísticas, desde enfoques filosóficos, culturales, políticos o económicos. En cuanto a las investigaciones que nos interesan, académicas, por ejemplo *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX* (2005), coordinada por Martha Lilia Sandoval, con participaciones de académicos como Alicia de J. Giacinti Comte, María del Carmen Arellano Olivas, María Guadalupe Montoya Soto o Adelina Alcalá Gallegos, entre otros, que reúne la creación literaria de autores aguascalentenses en el periodo referido en el título; otro ejemplo es *Antenas Vivas*, de Salvador Camacho Sandoval, obra que reúne entrevistas más bien del tipo anecdótico sobre los exponentes aún vivos del arte en el Estado. En esta publicación podemos leer en cuanto a teatro a Jesús Velasco Velasco y a José Concepción Macías Candelas. Investigaciones sobre el arte en Aguascalientes, sobre literatura, las hay. Incluso, en algunas de ellas encontramos luz sobre los actores relacionados con el teatro, pero más desde la perspectiva biográfica, histórica, como las que acabamos de mencionar.

Actualmente un espacio de difusión que suena en nuestra entidad es *A Escena*. El programa radiofónico que nos insta a vernos en el teatro, cumple con la difusión del arte teatral, su cartelera y a veces de otros espectáculos. Las valoraciones que se presentan son más dirigidas a la invitación del público radioescucha, que al análisis serio, crítico, de las puestas en escena. Se cuenta con este programa de Radio UAA y con eventuales notas que se leen en periódicos locales, sitios virtuales (blogs o canales) y escasamente en revistas de circulación nacional.

De lo anterior constatamos que el drama escrito en la primera mitad del siglo XX no ha sido agotado como objeto de estudio para una investigación de

carácter literario, ni con un marco teórico y metodología como la que proponemos en este trabajo.

Teatro para hombres solos (2001) y *Obras Seleccionadas* (2011), ambos de Ma. del Carmen Arellano Olivas son investigaciones que rescatan la producción dramatúrgica (la primera) y literaria (la segunda) del maestro Leal y Romero. En ellas encontramos valoraciones parciales sobre la tradición en que se insertan las obras. Las llamamos generales puesto que en realidad no hay un análisis exhaustivo del corpus. Por otra parte *Una aventura llamada teatro* de Julieta Orduña y Clara Martínez, es una historiografía del teatro, edificios teatrales y espectáculos de diversa índole en el Aguascalientes del siglo XIX y *La difusión del teatro en Aguascalientes*, de Julieta Orduña y Myriam Almanza que es un ensayo al respecto de la temática descrita en el título.

Entre las aportaciones de la presente investigación están por una parte el rescate de fuentes que han permanecido olvidadas en archivos o acervos privados, históricos, públicos, o que han perseguido otras finalidades en su constitución y resignificará su orientación inicial, hacia el objeto de estudio que las unifica y por otra parte un análisis fundamentado en teorías interpretativas que describen y explican temas, motivos, estructura dramática y funciones de un corpus compuesto por tres obras dramáticas de la primera mitad del siglo XX en Aguascalientes.

Durante el proceso de investigación en un primer momento se pensó en modelos hermenéuticos, de recepción, estructuralistas y postestructuralistas. Finalmente se eligió la literatura comparada pues ha probado su eficacia para desmenuzar aspectos de la elaboración de un texto literario, en particular imagología y tematología. De estas dos se decidió por la segunda, pues luego de las lecturas de las obras nos dimos cuenta de que tres de ellas presentaban convergencias temáticas por lo que la tematología era la vía para comprender las composiciones y valorar los significados, similitudes y diferencias de las obras.

La hipótesis que se propone es que los valores tradicionales son tema convergente de las tres obras teatrales de Aguascalientes escritas en el periodo que va de 1925 a 1950.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dado que la concepción de *tema* se caracteriza por ser abstracto y general, según coinciden Chardin (1994) y Pageaux (1994), el tema en este caso es el de los valores tradicionales. Dentro de este tema estructurante ubicamos subtemas que comparten con el anterior la tendencia a la abstracción y la generalidad, estos son: familia, religión católica y machismo.

El objetivo es describir que si bien existe la unidad tematólogica referida en las tres obras, su comportamiento dramático es distinto de acuerdo a los géneros que cada autor ha empleado, que parte de un apego a los valores, para pasar luego al desmoronamiento y cuestionamiento de los mismos.

La metodología y aparato crítico están conformados, en orden de importancia, primero por la tematólogía, con los postulados de Phillipe Chardin (1994) y D. H. Pageaux (1994); en segundo lugar por el estudio de los géneros dramáticos, tomando para estos efectos dos modelos, uno sobre la composición dramática de Virgilio Ariel Rivera (1989) y el otro de Claudia Cecilia Alatorre (1999) sobre el análisis del drama; y en tercer sitio, por las funciones de la literatura de Alberto Vital (1996).

La tematólogía nos permite identificar los temas y motivos que se tratan en cada una de las obras del corpus. Esto es primordial ya que hemos podido trazar de manera sistemática el mapa de valores tradicionales que son centrales en las tres obras. A su vez posibilita establecer las diferencias subtemáticas y de motivos que las caracterizan. El segundo modelo, teoría de géneros dramáticos, es el que permite describir la naturaleza del género teatral de cada uno de los textos y establecer conexiones entre el género en particular y lo sustentado por la tematólogía. El tercero, análisis funcional, es el que facilita detallar puntualmente las funciones que desempeñan alguna escena o momento en particular, acción o espacio representativo de cada obra.

Finalmente el lector encontrará, además de esta introducción, un primer apartado dedicado a los antecedentes, un segundo apartado en donde explicamos las herramientas teóricas para el análisis del corpus y en tercer lugar el apartado donde nos concentramos en el análisis de las obras, seguido de las conclusiones y la bibliografía.

I. ANTECEDENTES DEL TEATRO DE AGUASCALIENTES COMO OBJETO DE ESTUDIO

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad

–Rodolfo Usigli

Aguascalientes no es un estado con una fuerte actividad de investigación o valoración teatral a nivel superior. Ya sea que hablemos de estudios de recepción o de dramaturgia, de dirección, de técnicas de actuación, del cuerpo o desde su naturaleza literaria. Las razones pueden ser muchas y muy diversas, pero por ejemplo no existe una historia del teatro en Aguascalientes. Es importante aclarar que la presente investigación no tiene por objeto desvelar las respuestas a todas las interrogantes que pueden devenir de lo que hemos referido.

Existen, sin embargo, algunas publicaciones que han volteado hacia el espectro teatral. A continuación presentamos un extracto donde valoramos el objetivo de cada una a fin de contrastarlo con el de nuestro trabajo:

La primera que queremos mencionar es *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX* (2008), que pertenece a Clara Martínez y Julieta Orduña. Se trata de una investigación documental y de difusión del teatro aguascalentense del siglo XIX, donde se habla de los espectáculos escénicos, de los dramaturgos, productores, actores, espacios y otros espectáculos. En la nota del editor, Edgar Ceballos nos dice:

El libro es una colección de documentos y motivos que se constituye en una primera piedra para aproximarnos a ese monumental edificio que es el teatro y las diversiones públicas en un estado de la provincia mexicana, otrora considerado culto. [...] Hoy, Clara Martínez y Julieta Orduña, por su cuenta y riesgo, nos entregan el primer volumen de su historia del teatro en Aguascalientes [...]. Martínez y Orduña (2005: 13).

Ya comentamos antes que no existe una historia del teatro del estado. Y precisamente este primer esfuerzo, en su primer capítulo *Teatro*, aborda la vida colonial, mascaradas y autos sacramentales, pastorelas, espacios escénicos tales como las plazas de toros o el teatro de la primavera. También aborda a los dramaturgos de la época, como Esteban Ávila, Jesús F. López, Agustín R. González, Julia Delhumeau de Bolado y Gómez Portugal-Herrán y Bolado. Amén de hablar de las compañías, como la de la legua o las de aficionados o profesionales, muestra cuestiones sobre la ópera, la crónica y la crítica y los reglamentos, licencias, permisos, sanciones y censura alrededor del teatro.

En el capítulo 2. *Teatro Morelos*, se hace un rescate historiográfico, donde se abordan los inicios y antecedentes de los diversos locales que se ocuparon en sus inicios, de las compañías que ahí se presentaron, como la de Leopoldo Burón, de Rosete Aranda, de aficionados y de otras diversiones públicas presentadas en ese mismo predio, tales como musicales, variedades, circenses, proyecciones cinematográficas y óperas.

En el capítulo 3. *Diversiones públicas* se describen actividades relacionadas con los espacios teatrales o bien, actividades de naturaleza escénica o audiovisual, sin ser precisamente teatrales: bailes, festividades religiosas y cívicas, paseos y diversiones públicas, los espectáculos de la feria de San Marcos, la fiesta brava, conciertos, variedades, acrobacias, prestidigitación y nigromancia, circo, juegos de azar, el fonógrafo, el primer viaje en globo y al igual que en el capítulo 1, reglamentos y censura.

Finalmente en el capítulo 4. *Anexos* se presenta una gran tabla compuesta por las directrices: compañía, director, obra, fecha, espacio. Esa tabla sintetiza ordenadamente las diversas compañías que se presentaron, al son de los aspectos antes referidos. Y se encuentran tanto compañías o sociedades dramáticas como líricas profesionales o de aficionados, pastoriles, y algunas específicas como las ya mencionadas en el capítulo anterior, de Rosete Aranda. Finalmente, la tabla alcanza a diversiones públicas de variedades, prestidigitación, acrobacia, circo y el cinematógrafo en el Teatro Morelos.

Como podemos darnos cuenta, la publicación es de carácter histórico, pues tiende más a lo bibliográfico, biográfico, documental, fotográfico; al rescate de la historia del teatro de Aguascalientes en el siglo XIX. Su objetivo es más en cuanto a la memoria y a la investigación documental. No tiene, entonces, objetivo alguno en cuanto a valoraciones literarias, teatrales o críticas, ni aspiraciones de análisis literario o teatral de índole alguna.

La segunda fuente se compone por dos investigaciones en torno al trabajo literario de Antonio Leal y Romero: *Teatro para hombres solos* (2001) y *Obras Seleccionadas* (2011), ambas compiladas por Ma. del Carmen Arellano Olivas. La primera de ellas es una publicación de tres obras dramáticas, que son: *Con las alas rotas*, *el alma de antaño* y *Al fulgor de la hoguera*. El comentario inicial de la publicación lo hace el investigador Armando Partida Tayzan:

[...] en el ámbito de la investigación de la dramaturgia nacional en las últimas décadas del siglo XX; [...] en varios estados de la República Mexicana [...] los estudiosos de la literatura han centrado su atención en el género de la dramática dejando un poco de lado los estudios dominantes sobre la narrativa o poesía de autores ampliamente reconocidos [...] atreviéndose a tomar como objeto de estudio la dramaturgia y/o teatralidades locales. [...] La recuperación de la dramaturgia del hidrocálido Antonio Leal y Romero (Edgar de Lancy, 1901 – 1975), es el objetivo de esta publicación; lo que permitirá no sólo la reescritura de la literatura de este Estado, sino agregar una pieza más al rompecabezas de la dramaturgia nacional. (Tayzán en Leal y Romero, 2001: 2 - 3).

Podemos observar que Tayzan evidencia el sentido de recuperación ya no sólo de la literatura en cuanto a la lírica y la épica, sino en cuanto al drama, particularmente, de las localidades. Ese es precisamente el objetivo del trabajo de Ma. del Carmen Arellano, la recuperación de las obras, el rescate y la publicación de las obras de teatro del dramaturgo local Leal y Romero.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El comentario del maestro Partida Tayzan es de cinco cuartillas. Dada su naturaleza, la función de dicho texto es la de introducir al lector hacia el tipo de dramaturgia con el que se ha de encontrar:

La obra dramática de Leal y Romero está signada estilísticamente por su pertenencia temporal a la tendencia dominante en los años veinte del drama de costumbres burgués, impuesto por la dramaturgia hispánica [...] de José Echegaray, con sus dramas con todos los defectos y exageraciones del teatro romántico, mezclado con el melodrama social, además de [...] un retroceso en el camino hacia el realismo [...] con su propuesta neorromántica [...]; *la piece bien fait*[sic], se la deben a muchos dramaturgos nacionales de este periodo a don Jacinto Benavente. (Tayzan, en Leal y Romero, 2001: 3).

No estamos ante un estudio exhaustivo del posromanticismo o del drama de costumbres burgués, sino ante un comentario general de las tres obras, donde se acerca a las influencias que se han de encontrar. Ni la compilación ni el comentario inicial a la misma tienen por finalidad acceder a ninguna valoración o apreciación literaria o teatral similar a la que emprendemos en la presente investigación. No hay análisis, argumentaciones, teorías que comprobar dentro del funcionamiento o composición de las obras. Se trata de presentar, comentar y poner a la disposición del lector las obras de Leal y Romero.

La segunda investigación de María del Carmen Arellano Olivas, *Obras seleccionadas* (2011), contempla un corpus integrado por cuatro capítulos a propósito de Leal y Romero. El primer capítulo, *Narrativa y poesía*, se compone por la Novela *La señorita del galgo ruso*, tres cuentos que son *La angustia*, *La conquista de la ilusión* y *Pastoril*, tres relatos: *Impresiones del camino*, *Sangre Mexicana* e *Impresiones ciudadinas*, y, finalmente cinco poesías que son: *Mi corazón está cerrado*, *Yo te amo*, *Vida*, *Sus manos*, *A la bien amada* y *La amada ha llegado ya*.

El segundo capítulo, *Ensayos*, está conformado por textos que reflexionan en torno a dos espacios. El primero de ellos es la oficina, donde encontramos *El filtro de barro*, *El teléfono*, *El rincón del olvido*, *La máquina de escribir* y *Las cuatro*

paredes. En el segundo, en relación a la casa, están *El laurel*, *La palmera*, *El retrato del abuelo*, *La jaula del canario*, *La sala*, *La mesa del comedor*, *El pozo*, *El corral*, *La huerta* y *Mi estudio*.

El tercer capítulo, *Dramaturgia*, se yergue sobre cinco dramas. Los tres primeros son los que ya conocíamos gracias a *Teatro para hombres solos* (2001). *Camino de luz* y *Las dos épocas* son el par que complementa el capítulo.

Finalmente el cuarto capítulo, *Literatura para niños*, está compuesto por los textos *La estrella de Belem*, *El príncipe Deseo y Epifanía*, *La princesa que no tuvo corazón* y *El tesoro del Rey de los Genios*. Esta publicación, al igual que la anterior, presenta, comenta y pone a la disposición del lector el corpus literario de Leal y Romero.

La tercera fuente es *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*. (2009) de Salvador Camacho Sandoval, editado por la Autónoma de Aguascalientes, el Consejo de Ciencia y Tecnología y el Instituto Cultural de Aguascalientes. Este libro es un conjunto de conversaciones que el investigador Camacho Sandoval ha sostenido con artistas de ámbitos como la plástica, la danza, el teatro, la literatura, la música... todos, de Aguascalientes. En las primeras páginas el maestro nos presenta que:

El presente libro es una compilación de conversaciones con artistas de Aguascalientes, algunas de las cuales fueron difundidas en el diario *Hidrocálido*, en el semanario *Tiempo de Aguascalientes* y en Radio UAA. El propósito inicial fue, como miembro del Consejo de la Crónica del estado, dar a conocer, a través de estos medios, parte de sus biografías. (Camacho, 2001: 15).

Como podemos leer, el propósito es la difusión de las biografías de los autores, contadas por ellos mismos a partir de las entrevistas que el autor refiere. Además de este objetivo del que parte, también propone que sirva como "revaloración" de los artistas del estado:

En forma modesta, este trabajo se propone contribuir a revalorar a los artistas del estado [...] En reconocimiento al trabajo [...], conscientes de que ellos son sólo un ejemplo de un grupo cada vez mayor de artistas que vienen destacando en el estado y el país. Se eligieron 22 entrevistas, destacando las realizadas a las personas que sentaron las bases en la edificación del proyecto cultural del estado en la segunda mitad del siglo XX. [...] (Camacho, 2001: 16).

La obra reúne entrevistas del tipo anecdótico sobre los exponentes aún vivos del arte en la entidad quienes sentaron las bases artísticas y culturales en el estado de 1950 a finales de ese siglo. En esta publicación podemos encontrar, en cuanto a teatro, a Jesús Velasco Velasco y a José Concepción Macías Candelas. La finalidad de Camacho Sandoval es dar luz sobre la vida y obra de los artistas aguascalentenses ya sea de nacimiento o por adopción, desde una perspectiva del tipo biográfica y anecdótica. No se observa en el libro valoración o análisis alguno sobre la obra del artista. No se ponen en juego teorías que sean aplicadas en la plástica, la música o la danza. No se habla de los temas y motivos de las obras teatrales que alguna vez escribieron o montaron Jesús Velasco o Concepción Macías. Y deja de lado a otros artistas importantes del rubro como José Claro Padilla o Jesús Martínez.

La cuarta fuente es la autobiografía de Jorge Galván, *DeMemoria*, donde el reconocido actor de teatro, cine, televisión y radio hace un recorrido por toda su vida y cuenta su paso actoral por varias ciudades, incluida la nuestra. Habla de la película *Por si no te vuelvo a ver* (2000) Dir. Juan Pablo Villaseñor, por la cual fue distinguido con la Diosa de plata y el Ariel por su actuación como Bruno. El libro es más del tipo anecdótico que académico.

La quinta a considerar es la zarzuela *Chin Chun Chan*¹ (Elizondo J. F. y Medina R., 1904), con música del maestro de origen catalán Luis G. Jordá. El texto

¹ Hemos mencionado en este caso la zarzuela *Chin-chun-chan*, estrenada el 9 de abril de 1904, en el Teatro Principal, por su importancia ya que alcanzó más de mil representaciones, como lo refiere el sitio oficial de la UNAM sobre escritores del cine mexicano. Se lee que la referida es una de sus más de 40 zarzuelas y revistas musicales, como *La gran avenida*, primera obra de Elizondo, estrenada el 5 de julio de 1902, en el Teatro Principal; *La onda fría* (1909) sátira cómico-lírica; *El surco*,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

con gran sentido del humor las resonancias en la cultura y la sociedad mexicana del porfiriato, de la presencia china, a través de un juego de suplantación de personajes entre un hombre común y corriente y la presencia de un embajador chino que llega de visita a la capital del país.

La fuente final que referimos, *Horizontes literarios en Aguascalientes. Siglos XIX y XX* (2005), coordinado por Martha Lilia Sandoval, es una investigación que reúne la obra de quince escritores aguascalentenses. Es resultado del trabajo de diversas académicas que cursaron la Maestría en Letras Mexicanas impartida por la Universidad Autónoma de Aguascalientes en sinergia con el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y el Centro de Estudios Literarios de dicha casa de estudios. El objetivo que persiguieron fue el de buscar "los hilos conductores de la historia de la literatura regional a partir de la vida y obra de escritores cuya trayectoria ha sido decisiva en el esfuerzo colectivo de transformar este entorno" (Giacinti, en Sandoval, 2005: 11).

Es importante subrayar la relevancia de dicha investigación en relación a la presente puesto que considera la labor de tres dramaturgos de Aguascalientes. Alicia de J. Giacinti Comte (Sandoval, 2005: 17 – 43) nos presenta el capítulo *Jesús F. López, escritor y político*, donde expone apartados sobre su vida privada, política y literaria. De esta última, refiere entre otras obras literarias, dramas como *El guante blanco* (1878), *De la mano a la boca...* (estrenada en el Teatro Iturbide el viernes 17 de enero de 1868) y *La ley del péndulo*.

María del Carmen Arellano Olivas tiene dos capítulos. El primero es *Antonio Acevedo Escobedo. Escritor y forjador de cultura* (Sandoval, 2005: 293 – 309). El apartado "La obra literaria" se dedica a realizar una breve descripción de la mayor parte de la obra del autor y comprende tres subtítulos, "el primero

un "a propósito en dos cuadros de J. F. Elizondo y José Rafael Rubio con música de los maestros Gazcón y Uranga, con la compañía de operetas de Esperanza Iris y Josefina Peral" y *El país de la metralla*, inspirada en los sucesos de la decena trágica, estrenada el 10 de mayo de 1913, en el Teatro Lírico. En agosto de 1914, José F. Elizondo sale al exilio a causa de esta última. Mientras que, Rafael Gazcón, músico de la obra, perdió la razón a causa de la persecución y posteriormente se suicidó. Información disponible en:

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ELIZONDO_sagredo_jose_francisco/biografia.html, consultado el 29 de enero de 2015.

² Pageaux, D-H. (1994: 77). "Thèmes" en *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin. Las partes entre comillas han sido traducidas del original francés.

corresponde a los títulos de las obras que se consideran propias de la creación del autor; el segundo, a los textos que son recopilaciones de materiales literarios o informativos, y el tercero se refiere a los artículos publicados en *Revista de Revistas* entre 1932 y 1937" (Arellano, en Sandoval: 298). El subtítulo sobre las creaciones del autor aborda, entre otras obras literarias, la farsa en verso para teatro guiñol *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (Arellano, en Sandoval: 300 – 301), donde se proporcionan algunas generalidades sobre su composición.

El segundo capítulo es *Antonio Leal y Romero. Escritor e impulsor cultural* (Arellano, en Sandoval, 2005: 311 – 341). Podemos leer que fue director de teatro en el grupo de arte dramático de la escuela Esther Aguilar, donde estrenó y presentó la mayor parte de su creación en ese género durante los años 1922 a 1938. Impulsó algunas instituciones culturales como el Conservatorio de Música y Declamación Manuel M. Ponce en 1945, que dos años después se transformaría en el conservatorio Franz Liszt. Fundó el grupo de arte dramático del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes en donde dirigió varias piezas dramáticas como *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, entre varias más. Varios de sus discípulos trascendieron en campos culturales y artísticos como Víctor Sandoval y Jesús Velasco. En 1957 fue director del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes y secretario del Instituto de Ciencias. De su producción literaria, en cuanto a dramaturgia, se mencionan *Con las alas rotas*, *El alma de antaño*, *Al fulgor de la hoguera*, *Camino de la luz*, *Las dos épocas* y *El tesoro del rey de los genios*, obras que conformarían posteriormente *Teatro para hombres solos* (2001) y *Obras seleccionadas* (2011).

En cuanto a espacios, asociaciones, agrupaciones o instituciones relacionadas, podemos mencionar por ejemplo las universidades del Estado que cuentan con carreras o posgrados interesados directa o indirectamente con la actividad o el estudio teatral. Entre las instituciones educativas podemos mencionar las licenciaturas en Letras Hispánicas y en Artes escénicas: Actuación, ambas de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. La primera tiene en su plan de estudios diversas materias relacionadas con la producción literaria en

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nuestra lengua, donde claro, está inserto el teatro; la segunda cuenta con cinco semestres de materias relacionadas con las diversas corrientes y estilos teatrales, así como un par de materias dedicadas al estudio de los géneros. Por su parte la carrera de artes escénicas y audiovisuales de la universidad La Concordia comparte similares preocupaciones que la licenciatura antes mencionada. El Instituto Cultural de Aguascalientes a través de la Universidad de las Artes, con la licenciatura en Teatro, complementa la oferta directamente relacionada con el arte teatral. El objetivo de los mencionados es orientado principalmente hacia lo académico y la práctica escénica, no así en cuanto a la investigación.

Algunos de los espacios, asociaciones o agrupaciones más importantes que se cuentan, son el Foro Cultural Al Trote, ubicado en Héroes de Chapultepec 217 en el Barrio del Encino de nuestra ciudad capital. El espacio que pertenece al maestro José Claro Padilla Beltrán, quien tiene una larga trayectoria de alrededor de 30 años como actor y director en espacios locales y nacionales de teatro, televisión y radio, es la casa del grupo *Al Trote*, grupo que cuenta con veinte años de existencia y que se ha presentado en espacios locales, nacionales e internacionales, colocándose desde hace cuatro como participante recurrente del encuentro nacional de los amantes del teatro de la ITI UNESCO. El fin es presentar sus puestas en escena e impartir talleres teatrales para principiantes y avanzados. Su finalidad es la preparación actoral y la presentación de montajes, no así la labor de investigación relacionada con la índole de la que aquí presentamos.

Otros foros o espacios ideados para las artes escénicas o adaptados para ello el restaurante *La Saturnina* persiguen una finalidad similar, fungir como espacio para la presentación de productos escénicos. Ninguno de ellos considera la investigación o valoración crítica.

Por último es importante mencionar los talleres teatrales del ICA y el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes (CIELA Fraguas) que proveen de diversos talleres orientados al arte teatral y a la creación literaria, sin embargo no existen referentes a la valoración o la crítica de la literatura o del drama o representación escénica teatral.

II. FUNDAMENTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS

Cuando se quiere analizar una obra literaria varios son los caminos que se pueden trazar. Se puede hacer un análisis estructuralista de acuerdo a las funciones de Vladimir Propp, por ejemplo, o se puede emprender un estudio desde la hermenéutica de acuerdo a las propuestas de Hans-Georg Gadamer. Podemos también voltear hacia el lector y hacer una valoración con los supuestos de teoría de la recepción ya desde Roman Ingarden, ya desde H. R. Jauss. Si bien cada una de estas poquísimas teorías que hemos dado son dispares en cuanto a su diacronía, naturaleza original de objeto de estudio y sobre todo, metodología, podrían ser utilizadas para elaborar un análisis de una obra dramática.

Por mencionar un ejemplo, veamos los trabajos de Fernando de Toro (2014) en el Capítulo V. "Recepción Teatral", de su libro *Semiótica del Teatro*, particularmente donde se enfoca a los presupuestos de Roman Ingarden sobre sus obras capitales: *The Cognition of the Literary Work of Art*, y *The Literary Work of Art*, adaptando los pilares: Lugares de Indeterminación, Objetivación, Actualización, Concretización y Horizonte de expectativa al estudio de la obra teatral.

2.1. Tematología (tema y motivo)

Hemos decantado, sin embargo, por la *tematología* y por la propuesta en particular de Philippe Chardin "temática comparatista", publicada en *Compendio de literatura comparada*, de Yves Chevreton (1994). Las razones son, en primer lugar, que nos interesa el análisis, sí de la obra dramática, pero no desde su concepción como montaje, actoral, de dirección, ni de ninguna otra índole de ejecución escénica, sino desde su naturaleza literaria. La segunda es que nos ha brindado diversos elementos que ya se han probado en numerosos estudios literarios. Queremos además aplicar esta teoría en el drama puesto que en Aguascalientes no hay precedentes de trabajos similares.

Existe una diversidad de términos que en la práctica se usan indiscriminadamente como equivalentes y que dificultan la noción de "tema" en literatura; algunos de estos son: mito, tema, motivo, idea, elemento, tipo, figura; materia, argumento, motivo, figura, imagen, idea, elemento.

Por ello a continuación presentamos una síntesis de las principales consideraciones que entran en juego para definir esta noción:

- a) Grado de generalidad. Tipos legendarios o históricos vs. Tipos sociales o profesionales.
- b) Grado de abstracción. Parte de lo diverso concreto y va hacia la unidad abstracta; toma una entidad abstracta y hace de ella el punto de partida de una serie de variaciones concretas.
- c) Grado de elaboración literaria: Contraposición del motivo a tema: ejemplo de Don Juan como algo logrado en este sentido; ejemplo de El avaro como algo no logrado en el mismo grado.
- d) Estado de creencia de una época y una sociedad dadas. "Tema", sinónimo de "fábula", vs. "Mito". Prometeo es mito si se considera desde una perspectiva sincrónica; fábula, desde perspectiva anacrónica.
- e) Presencia o ausencia de consideraciones formales. La tematología es un conjunto indisociable forma-contenido, materia-manera.

El problema principal de lo anterior es la distinción entre "tema" y "mito". "Mito" es adecuado para abordar una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean de origen religioso, histórico, mitológico, legendario; el estudio de "mitemas" (se puede llamar tematología), es cuando se estudian situaciones o condiciones, por ejemplo, a partir del mito del Don Juan: la seducción que no envejece, el reto a la muerte, el castigo sobrenatural; por tercera parte, "tema", se puede componer al relacionar un "mito" con un "mitema" ("Orfeo en tiempos del romanticismo", "el gato en la literatura", "el feminismo en la Eneida", "el cambio de mentalidad en el barroco", "el pensamiento decimonónico y moderno en el teatro de Antonio Leal y Romero"; de suerte que el texto de Chardin permite ver que las nociones de tema y mito no son del todo ajenas y que de ello surja la noción de mitema.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ciertos trabajos franceses en la misma tónica presentan rasgos identificables: investigaciones sobre el imaginario; estudios centrados en uno de los grandes “universales” temáticos; estudios de tipología; estudio de un concepto clave usado por la crítica y su diversidad de uso. Ejemplos varios: Michel Serres: “Análisis de la relación de un corpus literario con la historia de las ciencias”. El trabajo ambiciona mostrar que los escritores de cada época pueden reflejar las leyes universales y musicales del cosmos de su tiempo. Como si Brecht al escribir *Galileo*, pretendiera reflejar la postura del hombre del barroco que se empieza a preguntar sobre todas las cosas, y la posición de las instituciones sempiternas al respecto de la noción de cambio. Ejemplo de Max Milner, quien estudia las ciencias de la óptica en algunas obras literarias y los temas nuevos que el progreso de la ciencia proporciona periódicamente a la literatura fantástica. Cabe ilustrar análogamente con la propuesta de una investigación que, por ejemplo, estudiara el papel del positivismo o del evolucionismo en el naturalismo literario o teatral. Ciencia al servicio de la Literatura.

En la categorización de los universales temáticos podemos encontrar a la guerra, la ciudad o el mar. Se puede adoptar perspectiva sintética, analítica o alternar. Ejemplos pueden ser los diversos estudios sobre la guerra y sus diversas perspectivas.

Chardin nos habla de tipología desde el término “nietzscheano”, refiriendo que es más adecuado que las categorías mecanicistas “tipos” para las investigaciones de las representaciones imaginarias y juicios de valor. Ejemplos de Georges Nivat y una doble lectura psicoanalítica y cultural de la fortuna del tema del jugador en la literatura europea moderna.

Es posible ubicar variaciones temáticas, las cuales pretenden demostrar la existencia de analogías fundamentales entre algunos autores o entre algunas obras, no en el marco de algún universal temático o tipológico, sino desde el ángulo de un concepto clave que habrá de rastrear en sus diferentes manifestaciones.

El comparatismo de Chardin tiene ciertas particularidades pertinentes en cuanto a la elaboración de nuestro trabajo. En la elección del temas de tesis, por

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ejemplo, lo más frecuente es que otras determinaciones restrinjan el campo de las investigaciones y permitan abordar con mayor facilidad los problemas de "forma" (periodo, género, marco geográfico, terreno lingüístico...). Los ejemplos de temas en literatura comparada serán tales como "Hombres y trabajos del campo en la literatura"; "La infancia"; "Mirada crítica sobre las ideas y las costumbres". Los ejemplos de orientación temática con otras determinaciones: "inquietud moral y malestar social / a fines del siglo XIX"; "la tragedia / del honor y de la venganza".

De acuerdo a lo anterior podemos decir con toda claridad que justamente nuestra investigación se coloca acertadamente en la tematología, pues abordaremos los problemas de "forma" siguientes. El periodo, el género, el marco geográfico. El periodo será el de los dramaturgos y las obras escritas en la primera mitad del siglo XX; el género, en cuanto a la composición dramática de las obras; el marco geográfico, la provincia, en este caso, Aguascalientes.

Escribe Daniel-Henri Pageaux (1994), comparatista francés, que la tematología, la *stoffgeschichte* son magníficos medios "para descubrir algunos aspectos de la elaboración de un texto literario"²

La palabra *tema* y la noción de *motivo* fueron tomadas de los estudios del folklor y de etnografía. El *tema* fue de gran interés para el formalismo ruso y base para algunos estudios de crítica. No sólo en literatura hablamos de *tema*, también en música.

Pageaux (1994: 78) explica que: "el motivo es una unidad menos extensa que el tema [...] Hablaremos de motivo si se trata de un elemento concreto, mientras que el tema se señala por su abstracción y por ser posible generalizarlo". Más adelante el académico comparatista precisa que "en estudios de poética se ve generalmente al tema como un elemento que estructura al texto, por oposición al motivo que es un elemento accesorio, variable" (Pageaux, 1994: 78).

² Pageaux, D-H. (1994: 77). "Thèmes" en *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin. Las partes entre comillas han sido traducidas del original francés.

Colocamos a continuación un breve ejemplo de este modelo aplicado a fin de aclarar. Se trata de un análisis llamado "Tema y variaciones: La Familia", de Alfredo Pavón³.

El análisis de Alfredo Pavón al respecto de la obra de Sergio Galindo versa sobre la familia. Identifica que los veinticuatro cuentos giran en torno al *tema de la familia*. Este microcosmos se manifiesta con variaciones en cada uno de ellos.

Para exponer y demostrar la existencia de variaciones, realiza dos cosas. Primero una mención de las obras que parten de la familia, y que presentan 1) la genealogía (varias generaciones extensivas), 2) la colectiva o clase media baja, 3) la clase media alta. Posteriormente se dirige al análisis de cuatro cuentos modelares entornados por el núcleo familiar extensivo: "Sirila" (traumático tránsito de un niño hacia la adolescencia), que lo lleva a considerar como negativo el crecimiento humano), "El cielo sabe" (pasaje eufórico de la conversión de la niña Berta en adolescente), "Carta de un sobrino" (resurgimiento del amor y la constitución de la familia) y "el tío Quintín" (el héroe olvida la infidelidad materna).

La mecánica del análisis consiste en poner en juego los componentes ideales de la familia con la situación que se propone en cada cuento. Así, por ejemplo, Luis, en el primer cuento, será alguien que viva engañado con la idea de una víbora que le aleccionaría si se porta mal; cuando el padre le desvela la verdad "se le cae" su "héroe"; no quiere crecer, reza, desea no crecer. El adulto miente. El adulto vive en un mundo engañoso.

La parte central entonces en nuestra investigación, será la de identificar temas y motivos en las tres obras que conforman nuestro corpus. Al proponer dichos elementos, pondremos a jugar las diversas consideraciones de Chardin y definiciones de Pageaux a fin de analizar cómo es que funcionan dichos elementos dentro de las obras, y cuáles son las particularidades que se suscitan al relacionarlas con la estructura o composición dramática de cada una de ellas.

³ Contenido en Martínez Morales, J. L. y Pitol, S. (1996: 217 – 257). *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. México: Universidad Veracruzana.

2.2. Géneros teatrales

Si vamos a estudiar obras teatrales desde una perspectiva literaria, es de primera importancia saber a qué género pertenece cada una de las obras. Ya sea que tengamos una distinción antropológica sencilla como lo es el género masculino y femenino o una del terreno de la música, como el rock y el jazz, la distinción se complejiza en función de la explicación de la composición estructural de cada uno de los entes. Este discernimiento de lo que algo es, puede explicitarse aún más hasta que se establece una comparación entre ambos lados de la moneda. Así, por ejemplo, sabemos de las diferencias estructurales existentes entre el hombre y la mujer vistos desde la composición sexual de su género, y de las distintas funciones que tiene cada uno de ellos. De la misma manera podríamos ahondar sobre las estructuras y la relevancia del género. El género es el que determina la naturaleza de algo, nos ilustra Orozco (1989):

El género es la base, el origen, la causa, el inicio, el meollo, el máximo fundamento de todo enjuiciamiento vital. [...] los géneros dramáticos dan cabida, de hecho, a todas las conductas del hombre. El género es la ubicación y la exégesis de todo un desarrollo positivo o negativo en la conducta del ser humano. [...] (Orozco, en Rivera, 1989: 15).

El corpus de nuestra investigación lo componen tres obras escritas dentro de la primera mitad del siglo XX por dramaturgos aguascalentenses: *Con las alas rotas* (1925), del género didáctico; *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941), del género de la farsa; y *Un alfiler en los ojos* (1950), melodrama. Es imprescindible entender cómo funciona cada uno de los géneros a los que pertenecen las obras referidas, para poder acceder cabalmente a las partes de su estructura a fin de realizar diversos enjuiciamientos pertinentes con nuestro objetivo de análisis temático.

Es por lo anterior que serán fundamentales dos modelos teóricos: a) *La composición dramática*, de Virgilio Ariel Rivera y b) *Análisis del drama*, de Claudia Cecilia Alatorre. A continuación haremos una breve síntesis crítica a fin de mostrar la pertinencia de los materiales en función de lo arriba descrito.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a) *La composición dramática* del fallecido dramaturgo mexicano Virgilio Ariel Rivera es un estudio muy profundo sobre la estructura y cánones de los 7 géneros teatrales. El arte, en sus múltiples manifestaciones, ha tenido, a lo largo de las distintas épocas, ciertos mecanismos tanto para ser como para categorizarse y ser estudiado. Muchas teorías fincadas ya en el arte mismo, ya en la filosofía o en otras disciplinas, han tratado –a veces con acierto, a veces no– de explicar, describir, valorar el fenómeno artístico.

El teatro no es la excepción. Y en cuanto a preceptos académicos que hayan permitido crearlo y estudiarlo en diversas épocas, hay que volver la memoria de manera diacrónica. Podemos ir de la *Poética* a la *Retórica* de Aristóteles a la *Epístola a los pisones* de Horacio si queremos hablar de la comedia y la tragedia en la antigüedad grecolatina; de *El arte nuevo de hacer comedia*, de Félix Lope de Vega en el Siglo de Oro español; pensar en los *Prólogos* de Jean Racine o *La paradoja del comediante* de Denis Diderot para entender el perfil neoclásico de la *Comédie-Française*.

Dando un salto, y enfocando el quehacer actoral y de dirección escénica, además del dramaturgico, desde principios del siglo XX tenemos el método de las acciones físicas de Stanislavski, o el teatro épico de Bertolt Brecht, con el que los géneros didáctico y pieza y tienen gran repunte; a mediados del siglo XX el teatro del absurdo, de Beckett, Ionesco, entre otros, donde la farsa tendrá en buena parte el culmen de su género. De la segunda mitad de la centuria antes referida no podemos obviar las aportaciones especialmente significativas de Gerzy Grotowski y el teatro pobre, que tanta influencia ha tenido sobre otro par significativo como lo son Alejandro Jodorowsky y su teatro pánico, y Peter Brook con su “espacio vacío”, o las valoraciones y propuestas teóricas provenientes de la “pedagogía del oprimido”, corriente constructivista del brasileño Paulo Freire, de la que Augusto Boal se alimenta para crear el “teatro del oprimido”.

Con todo, esta breve recapitulación diacrónica de teóricos preocupados por las diversas aristas del teatro se queda en eso, en breve, pues sería especialmente complejo realizar una mención y valoración de todos y cada uno

de ellos. Recordemos además que no es el objetivo del presente. Sirva este corto inventario como una mirada aérea al mundo de quienes han querido sistematizar el teatro desde diversas perspectivas, como refiere Rivera (1989):

Esta humana manía de sistematizar la representación histrionica bajo un sistema es tan antigua y tan actual que sigue vigente hasta nuestros días en el afán de los interesados. Así tenemos como demostración literaria en la pretensión de ofrecer un estatuto estético La poética de Horacio, el teatro del futuro de Gordon Craig, el arte viviente de Adolphe Appia, el empleo del actor y la reconstrucción del teatro de Meyerhold, el teatro político de Erwin Piscator, el origen de la tragedia de Friedrich Nietzsche y el teatro y su doble de Antonin Artaud. (Rivera, 1989: 14).

En diversas épocas –la actualidad no está exenta– se han querido establecer categorizaciones que permitan sistematizar al crear o, bien, comprender la estructura y sus partes al analizar el teatro. El sistema que ha establecido Rivera (1989) tiene plena conciencia de todo cuanto hasta aquí se ha dicho. Como si de una ecuación matemática se tratara, todos los elementos dentro de un género teatral deben de estar bien balanceados para que la obra logre un equilibrio en total armonía, que vaya de acuerdo al género y al tono:

El drama, en todos los casos, se precisa como una concepción analítica, cerebral y calibrada por medio de la cual se medita fríamente el tipo de elementos que se reunirán [...] para lograr una excelencia armónica. Estos elementos [...] deben gestarse buscando una unificación tonal. En este sentido la preceptiva debe establecerse desde los primeros pasos de la creación y recreación dramática y esa regla primaria [...] es el género teatral al que corresponde la obra. (Rivera, 1989: 15).

El modelo de Rivera para el análisis de la composición dramática está conformado como sigue: El capítulo I tiene por objetivo describir y explicar todos los elementos genéricos que habrán de estar presentes en cada uno de los géneros. En primer lugar expone la base del modelo, que es seguir la trayectoria

del protagonista. Una vez entendido esto, se dirige a elaborar un desmenuzamiento prolijo, claro y con ejemplos, de los elementos que estructuran toda obra dramática. Explica por qué son siete los géneros, acercándolo a las necesidades humanas. Establece cómo funciona, en cada uno de los géneros, todo lo que a continuación se presenta: el papel de la psicología, la religión, la lógica, la historia en el drama; describe tanto la estructura dramática y la anécdota, como el desarrollo anecdótico o temático de una obra de teatro. Propone ciertos mecanismos sobre la apreciación, la expectativa y cómo es que funciona la acción interna, el movimiento dramático, las fórmulas dramáticas, las escenas bajas y altas. Además aborda el distanciamiento, el ritmo, el tema y la contraposición de valores, cómo son los personajes y los géneros complejos y los simples, cómo se caracterizan los sucesos comunes y los posibles, cómo son los protagonistas, los demás personajes, en qué consiste el conflicto, cómo se diferencia el carácter objetivo del subjetivo, cómo es el tono, la conducta técnica, el color y la música, las emociones controlables y las no controlables, los estilos, la trama, el lenguaje, el papel del espectador y su grado de identificación con la obra y la toma de consciencia.

El capítulo segundo está dedicado a las particularidades de los siete géneros. Se conforma por pequeños subcapítulos, uno para cada género. Profundizará cómo es que funciona, en el género específico mediante ejemplos diversos, todo lo revisado en el capítulo primero. Tenemos entonces un apartado para tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa. Explica en qué consiste cada uno, su composición, cuál es su estructura, su funcionamiento, sus partes, sus variantes, establece comparativos para determinar similitudes y diferencias y alejar confusiones y sobre todo para clarificar la naturaleza de cada uno de los géneros.

De este capítulo segundo será muy importante sobre todo lo referido a obra didáctica, para analizar la de Leal y Romero, el apartado sobre el melodrama para la obra de Edmundo Báez, y finalmente el referido a la tragedia fársica para la creación de Acevedo Escobedo. Para los tres géneros que a continuación desarrollamos, ver además el anexo A.

La obra didáctica es un género simple. Se desarrolla en dos campos dramáticos distintos simultáneamente, en el temático y el anecdótico. Su génesis parte del afán humano de afirmarse ante los demás, para lo cual pone en juego valores socio - universales asumiendo las convicciones de la sociedad. El sentido que persigue en el espectador o lector es el de inducirlo hacia determinadas corrientes ideológicas; su función artística es la de exponer, denunciar, defender, sojuzgar, condenar todo tipo de lacras humanas y sociales. Todo esto desde el centro que es el protagonista simple que se caracteriza por ser radical, firme y determinante en su postura social.

Este género puede tener dos esquemas básicos. La anécdota propone una sola tesis a desarrollar, o la anécdota propone una síntesis como resultado de una tesis y una antítesis. El conflicto es de carácter socio – moral y las emociones que presentan los personajes principales (protagonista y antagonista), van de lo controlable a lo incontrolable. Los personajes secundarios pierden la ambivalencia o diversidad dramática y cobran la fuerza ya sea del protagonista o del antagonista. A través de sucesos más del tipo comunes que posibles, que llegan a un final ya desafortunado o afortunado –pero donde invariablemente se arrojan conclusiones determinantes sobre las posturas de los personajes centrales–, se presenta a la sociedad como la víctima por medio de un tono elocuente, claro, preciso, lógico. Desde el principio de la obra se invita a una toma de conciencia de orden social, pues los lectores o espectadores reconocen la corriente ideológica a la que el autor trata de dirigirles. Su estilo habitualmente tiende al expresionismo.

La farsa puede ser un género simple o complejo dependiendo del subgénero en que se maneje. Parte de la necesidad de encontrar un sentido pleno a la existencia. Reconoce una realidad desnuda cubierta bajo el manto de una realidad aparente. Asume una carga enorme de energía en la psique humana. Tanto el sentido como el tipo de protagonista, el conflicto y el desenlace, dependen del subgénero que subyace. La función artística es la de liberar fantasías y represiones en el público o lector. Tiene dos esquemas: desnudar la realidad aparente o revestirla. Las emociones que maneja son

exaltadas, reprimidas, violentas o sublimes; los demás personajes son intensos como el protagonista. El tono es exagerado, fantástico, enfermizo, etc. Los sucesos están al mismo nivel que la trayectoria del protagonista. La toma de conciencia en el espectador o lector es saludable y liberadora, pues se identifica con el protagonista (por lo regular como el villano que él conlleva en secreto). Contiene elementos de todos los estilos, excepto del realismo y del naturalismo.

El melodrama es un género simple que parte de la necesidad humana de sobrellevar la vida individual y colectiva. Reconoce valores del tipo personal, es decir los que se manejan al arbitrio particular. Asume la incomunicación humana en el ámbito más inmediato, en los círculos familiares, profesionales, pasionales, y de la índole más cercana al protagonista. El sentido es el de exaltar los sentimientos del espectador o lector. Se concentra en suscitar emociones positivas y negativas en el hombre, exaltando unas y otras en un mismo personaje, desde las más recónditas hasta las más manifestables, para cumplir un postulado que aparentemente no parece ser el que verdaderamente le corresponde: divertir, aunque esto no implique precisamente hacer reír, de lo cual el drama se ocupa básicamente en la comedia. La apreciación pura, el aprendizaje, el reconocimiento, la creatividad, la asociación, el juego y el escarnio son formas diferentes de diversión, y son las que habitualmente nos presenta el melodrama.

El protagonista de este género es simple, víctima o villano, quien exalta sólo unas pocas de sus características, y se mueve a contraposición de sentimiento. Sus esquemas son dos: el protagonista triunfa por sus virtudes o sucumbe a pesar de ellas. El conflicto es de carácter personal, donde las emociones tienden más a lo incontrolable; se acompaña de personajes secundarios también simples. Las víctimas pueden ser cualesquiera de los personajes. El tono es exaltado, romántico, desinhibido e infantiloides [sic]; los sucesos son más posibles que comunes y la toma de conciencia se da casi al final de la obra, al mismo tiempo tanto en personajes como en espectadores o lectores. El final produce siempre una "dulce" felicidad, donde auditorio y espectadores, en este caso lectores se identifican con cualquiera de las víctimas. Contiene siempre elementos románticos.

Por su parte, el modelo de Claudia Cecilia Alatorre nace de la preocupación de tener un material que permitiera ver el teatro desde su naturaleza literaria. En diversas épocas y latitudes del mundo mucho se ha hecho en relación a la actuación y la dirección, el dominio de la voz y las cuestiones gestuales y corporales. Numerosos artistas se han detenido no solo a reflexionar para sí mismos, sino a cultivarse en la formación literaria y didáctica para luego volcar sus experiencias y establecer sistemas y métodos. Pero en cuanto a la estructura literaria de la obra dramática se ha hecho poco:

Existen numerosos e importantes textos sobre la actuación, así como procedimientos y recursos pedagógicos, de eficacia comprobada, sobre el proceso de preparación del montaje de una obra [...]. Aceptado entonces el texto como pilar de amarre de la estructura, es necesario penetrar en él, conocerlo, incorporarse en los núcleos de sus moléculas, mediante el análisis del texto dramático. Cada autor, cada espectador, cada crítico teatral [...] necesita saturarse de esta esencia para ser un cabal partícipe del fenómeno, que pueda diferenciar en términos generales las principales variables [...]. El análisis del drama [...] pertenece a un campo casi desértico en nuestro medio [...] (Guillaumin, en Alatorre, 1999: 9).

Precisamente bajo el afán de emprender análisis estructurales como bien se pueden realizar en los demás géneros literarios, es que la autora observa la necesidad de generar un texto que permita realizarlos a propósito de las obras dramáticas y que provea de un análisis concienzudo de todas las partes y elementos que las constituyen. Son tantas las variables estructurales que el teatro provee, de acuerdo a las palabras de Alatorre (1999), no sólo genéricamente sino en cuanto a otras configuraciones de su composición, que ningún académico del drama puede dejarlas a la interpretación impresionista o sin un serio bagaje dramático:

La enorme cantidad de obras teatrales [...] ofrece tal número de variables estructurales que pareciera difícil ceñirlas a esquemas y más aún, si estos se

configuran con enfoques marxistas que ubican al teatro como un reflejo de las contradicciones sociales e históricas que el espectador puede advertir como una visión crítica de la realidad. Si en el escaso número de tratados sobre el tema se soslaya esta cuestión, en el presente texto la autora asume el compromiso fortaleciendo, reiteradamente, los argumentos que evidencian la responsabilidad socio-política del hecho escénico con su momento histórico [...] (Alatorre, 1999: 10).

b) Se presenta en seguida el modelo de *Análisis del drama* de Alatorre. Al igual que lo hace Ariel Rivera en su *Composición dramática*, Alatorre presenta una primera parte donde caracteriza y describe las generalidades del drama y sus partes, más allá de que pertenezca a alguno de los siete géneros. Entonces, en el capítulo primero *drama*, encontraremos los *materiales* de que se sirve el drama para constituirse como tal, como por ejemplo la distinción sobre la realidad objetiva, de que se sirve la unidad de acción, que puede tender o a la generalización (material probable, del realismo, donde caben los géneros de tragedia, comedia y pieza) o a la particularización (material posible, del no realismo, donde pertenecen los géneros didáctico, melodrama y tragicomedia), cada uno de ellos con sus caracteres complejos y anécdota. Posteriormente trata del *dictamen*, esto es, todos los juicios de valor que el drama provoca en el espectador, mayormente emparentados al choque de fuerzas sociales:

Drama o Colisión = Circunstancias $\longleftrightarrow$ hombres en acción = Dictamen
 Por ejemplo en Antígona, ésta representa el apego a las costumbres del pasado y por eso Ismene es un personaje tan importante, pues gracias a ella el heroísmo de Antígona no se ve como una reacción normal en las circunstancias en las que transcurre el drama, aunque fuera natural en la moral desaparecida. Ismene condena a Creonte, pero también desaprueba a su hermana argumentándole que, por su debilidad, debería someterse. (Alatorre, 1999: 21).

En los *elementos estructurales del drama* se determina que la acción completa es “aquella que muestre las causas de la colisión, el choque en sí y las

consecuencias o solución que tenga" (Alatorre, 1999: 22). Provee de un ordenamiento de sucesos en la anécdota, proponiendo un sistema lineal de causas → drama → consecuencias, y un esquema sobre el carácter donde convergen temperamento y medio ambiente en un choque. Concluye esta parte con la propuesta "[uso → costumbre → norma → ley] → plano moral" (Alatorre, 1999: 24). Es determinante describir la composición de dicha propuesta en cada una de las tres obras de nuestra investigación, ya que ayuda a sintetizar elementos que constituyen el centro de cada una y a su vez explicita las diferencias existentes. Esto se verá en los capítulos respectivos más adelante.

A continuación se enfoca en el lenguaje, los géneros dramáticos y el tono. El método que propone la autora comprende desde el análisis del material, los caracteres, la concepción general del drama, hasta el tipo de efectos que se producirán en el espectador. De igual forma este método toma el pensamiento de varios críticos dramáticos: Bentley, H. D. F. Kitto, Georg Lukács y Luisa Josefina Hernández, quien ocupa un privilegiadísimo lugar en el ámbito creativo y crítico de la dramática nacional. Para Alatorre (1999), en la definición de género, importa también considerar la carga ideológica y moral:

Hablar de género no es únicamente decir que se trata de una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador; es también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático. (Alatorre, 1999: 26).

Después nos proporciona material sobre el tono y cómo es que deben funcionar unísonamente anécdota/carácter/lenguaje para lograr esa univocidad llamada tono. Si se lograra, se genera satisfactoriamente la "atmósfera". Es decir, todos los elementos alrededor de un género particular deben confluir para que el tono se logre. Dicho de otra forma, el tono del género en particular debe tomarse en cuenta en cada una de las partes y elementos de la obra para lograr que la atmósfera deseada se genere plenamente. Los tonos de cada género son, del drama probable: de la tragedia, tono trágico, de la pieza, tono neutro, de la

comedia tono cómico; y del drama posible: del género didáctico y del melodrama, tono melodramático; y de la tragicomedia, tono serio – cómico.

En los capítulos *tragedia*, *pieza*, *comedia*, *género didáctico*, *melodrama*, *tragicomedia* y *farsa*, el objetivo principal es el de definir cada género, cómo se compone, cuáles son sus partes, cómo es el protagonista y sobre todo describir cómo funcionan los caracteres, la anécdota, el lenguaje y el efecto esperado en el espectador. Es claro que cada género tiene sus particularidades. En *tragedia*, explica el carácter trágico con error trágico y virtud trágica, cómo se caracteriza el personaje trágico, cómo funciona y cuáles son los elementos de la catarsis. En el de *pieza*, aborda la concepción formal del género, tomando como modelo *El jardín de los cerezos*, de A. Chéjov, habla de los personajes, de sus características y del tono neutro o cotidiano. En *comedia*, encontramos su concepción del tipo anecdótico y se describen además subgéneros tales como la comedia de caracteres, la de enredo y otros géneros menores. Se enfatiza y se explica en qué consiste el tono cómico y cuáles son sus elementos.

En cuanto al capítulo del *género didáctico*, se parte de su concepción lógica, del trasfondo que guarda su naturaleza melodramática y, por tanto, el tono de ésta y, finalmente, se establece una fórmula general. En *melodrama* se describe el objeto, sus partes, composición, y se determinan las variantes de la fórmula general, además de que se describen el tono melodramático o exacerbado. En el apartado de *tragicomedia* se explica su concepción del tipo anecdótico, se desvela un estudio sobre el personaje tragicómico y se establece su tono serio – cómico y las razones del porqué de esta dualidad de valores presentes en el tono. Finalmente en el capítulo *farsa* se determina lo que es, sus características, el tono grotesco y la catarsis del tipo fársica y sus diferenciaciones con los demás tonos y la catarsis de la tragedia.

En cuanto a este material no ahondaremos en todos los géneros. Sólo lo haremos en cuanto a los capítulos referentes a las obras que conforman nuestro corpus.

Al igual que en el caso del material de Virgilio Ariel Rivera, presentamos los esquemas correspondientes a cada uno de los géneros didáctico, melodrama y farsa. Es útil además ver el anexo A.

El género didáctico maneja un material posible de estilo no realista. La concepción lógica se compone por tres premisas: tesis, antítesis y síntesis. Su tono es melodramático o exacerbado. La temática, si es religiosa, entonces nos centra en el auto sacramental; si es política, en el género didáctico. El personaje es simple representa una sola característica de comportamiento o bien gran inalterabilidad en sus relaciones ante las circunstancias. También puede haber personajes alegóricos. El trasfondo es melodramático.

Su fórmula general es Tesis → Antítesis → Síntesis dentro de un cosmos religioso o político muy complejo de carácter epistemológico, donde dos personajes antagónicos están contrapuestos entre sí.

El melodrama maneja material posible de estilo no realista. La concepción es anecdótica, de tono melodramático o exacerbado. La fórmula general parte de una anécdota muy compleja y de la contraposición (o enfrentamiento dialéctico) de dos personajes simples, uno virtuoso y el otro siempre equivocado. El esquema complejo observa la misma contraposición pero, a su vez, cada personaje tiene una lucha interna virtud ↔ defecto. La fórmula de trayectorias cruzadas es en el que la situación está en contraposición con el personaje, de la misma manera que en la contraposición interna se oponen dos características de carácter. De tal forma que el personaje A de característica A y situación X, desea situación Y, logra cambiar o regresar a situación X (inicial); personaje B de característica B y situación Y, desea situación X, logra cambiar o regresar a situación Y (inicial).

La farsa parte de la realidad, de la cual se hace un proceso de selección y síntesis dramático sobre lo que se quiere decir en tanto que anécdota/carácter/lenguaje, emprendiendo un segundo proceso de simbolización. La farsa simple no existe en la práctica, solo en concepto. Para que exista es necesario partir de uno de los siete géneros, sustituyendo la realidad (con simbolizaciones, contrasentidos, representaciones, antinomia) obteniendo así

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dicotomías con tendencias de hostilidad y obscenidad tales como farsa trágica, pieza fársica, farsa cómica, farsa didáctica, farsa melodramática y farsa tragicómica. Todas con un tono grotesco, el cual se caracteriza por la búsqueda de la catarsis a partir de la complicidad, la otredad, el terror la vergüenza, la identificación, la reflexión, entre otros.

2.3. Funciones de la literatura

Para este apartado será imprescindible el material *Conjeturas verosímiles*, de Alberto Vital (1996). Empecemos con una pregunta. ¿Cómo funciona, cuál es o cuáles son las funciones de una obra de teatro? Para comprenderlo, haremos una analogía con el universo y los objetos y sistemas que en él existen. El teatro es un *superuniverso*. Cuando decimos *teatro*, detrás de sí se encuentra un cúmulo de posibilidades varias, pues al pensar en él, confluyen diversos universos. Cada uno de estos universos tiene un objetivo, un plano existencial, y una estructura particular; y funciona –cada uno– perfecta e independientemente, bajo sus propias reglas, esquemas, y determinaciones, sin depender de ningún otro universo. Sólo cuando se representa una obra, que es cuando coinciden, se da el hecho teatral. Ya decía Barthes (2009: 309 – 310) que “el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado”. Estudiar el superuniverso es una *supertarea*.

La literatura es el *big bang* donde existen varios superuniversos en tanto que géneros, como el lírico, el épico y el dramático. En el teatro se distingue una composición tripartita. La primera cara de este triángulo es la cara de su génesis, la literaria: el texto, es decir, el drama escrito; la segunda cara es la de la representación, el hecho teatral escénico o la ejecución: es aquí en donde convergen sol, planetas, satélites naturales, asteroides; el director, los actores, la musicalización, iluminación, etc.; y tres: el espectador.

Para efectos del presente trabajo, nos interesará la primera parte mencionada: el texto. El análisis que emprendemos observa la naturaleza literaria del teatro.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A propósito de la pregunta motivadora inicial sobre las funciones del teatro, se presenta a continuación un extracto de la parte final de la introducción, "fundamentación" en el que Alberto Vital (1996) enumera las funciones sociales de la literatura:

Los textos literarios han cumplido a lo largo de los milenios una serie de funciones en las distintas sociedades donde se han leído, traducido, transformado o adaptado; por lo demás, las funciones no son sólo aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, sino también aquellas que los lectores realmente asignaron al texto, muchas veces a espaldas de los propósitos originales de su artífice. (Vital, 1996: 13 – 14)

Las siguientes son las funciones que cumplen los textos literarios:

- 1) Estética, 2) Cognoscitiva, 3) Lúdica, 4) Legitimadora, 5) Crítica, 6) Ridiculizadora, 7) Paródica, 8) Estabilizadora, 9) Desestabilizadora, 10) Didáctica, 11) Orientadora, 12) Emancipadora, 13) Cohesionadora, 14) Expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores, 15) Apropiadora de un segmento de la realidad, con el fin, entre otros, de incrementar el poder simbólico del autor o del grupo al que éste representa, 16) Historiográfica e historizante, 17) Lingüística y 18) Autorreferencial.

Es imposible imponer una sola función a las obras literarias, pues no se puede pretender que esa función tenga un carácter eterno, de tal modo que la investigación que presentamos es de carácter descriptivo y propositivo, mas no prescriptivo.

A continuación presento una paráfrasis sintética sobre las funciones sociales de la literatura que propone Vital (1996: 15 – 50):

- 1) *Estética*. Aquella que se refiere a la ejecución y a la evolución de los recursos y los tratamientos temáticos específicos de la literatura y que se concretiza en un efecto muy peculiar sobre quién se aproxima al texto.

Dos palpables certidumbres: 1) La función estética de la literatura no se circunscribe al ámbito de lo bello y 2) dicha función puede percibirse, tal vez más que definirse exhaustiva y definitivamente como una experiencia que no por fuerza es reductible sólo a una emoción, sino que, mejor aún, se revela – digamos– en un sacudimiento, en la desautomatización de la imagen del mundo o en el imprevisto enfrentamiento con situaciones insólitas, donde llegan a fundirse lo familiar y lo inaudito de manera perturbadora.

- 2) *Cognoscitiva*. Esta función, partiendo de ejemplos canónicos sobre la exploración a través de todos los resquicios de la conciencia, del espacio, del universo, del tiempo, de los cuerpos, con el fin de esclarecer y ahondar en el ser y estar de hombre en el mundo, con el fin de dar cuenta de todas las posibilidades de experiencia, como los debates y monólogos en *Los hermanos Karamazov*, y en *Demonios*, de Fedor Dostoievski, o en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, busca reconocer en qué medida la literatura ha sido una de las máximas herramientas del hombre para conocerse y para conocer. Sabemos que esta función se cumple en *Un alfiler en los ojos* al poner atención a los debates que se sostienen sobre lo que está permitido decirse, hacerse o evadirse y lo que se calla, se omite o se enfrenta.

Estos enfrentamientos dialógicos permitirán a Quintila conocerse a sí misma y saber hasta dónde seguirá los preceptos de su difunta madre o a partir de qué los romperá y cuáles serán las consecuencias de quererse conocer más y saber de lo que es capaz.

De igual forma en la obra *Con las alas rotas*, las discusiones sostenidas entre René y Jorge serán determinantes para acceder a los resquicios de las conciencias de ambos.

- 3) *Lúdica*. El hombre ha encontrado en las literaturas oral y escrita una manera de plantarse juguetonamente ante el mundo, de poner en primer término las posibilidades combinatorias de la imaginación como gozne entre la inteligencia y la vida. En *Ya viene Gorgonio Esparza* encontramos una literatura que se yergue sobre características de la oralidad pues el léxico de los personajes es popular. Gorgonio entabla en una suerte de juego con el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mundo, en el que la imaginación nos lleva más allá de lo que habría de esperarse luego de sus acciones y transgresiones.

- 4) *Legitimadora*. Se manifiesta en aquellos casos en donde el escritor debe responder a los imperativos y a las exigencias de un determinado poder público, ya sea estatal, cultural o económico. Mecenazgo. Ejemplo de “El rey burgués”, de Rubén Darío. La obra para el Estado. El costumbrismo es por lo común una literatura legitimadora, que al describir hábitos y usos de una localidad y al mencionar sitios, calles, plazas alimentos y tipos humanos, les presta el poder de legitimación que tiene todo aquello que se plasma por escrito. Matices como función crítica, ridiculizadora, paródica (ejemplos de Mariano José de Larra o Gutiérrez Nájera). Por otro lado, *Los bandidos de río frío*, de Payno, contiene tal cantidad de datos acerca de hábitos, mercancías, edificios, rutas y posibilidades de la vida cotidiana en el siglo XIX, que admite un gozo aparte como testimonio de la traza original del país. La obra *Con las alas rotas*, de Antonio Leal y Romero tiene función legitimadora, pues pinta lo relacionado con las buenas costumbres de la provincia contrastándola en una acuarela donde se desdibuja todo lo que no corresponda a ello. Lo veremos más adelante.
- 5) *Crítica*. Es una de las características de la Modernidad. Es la puesta al desnudo de mecanismos ideológicos, políticos, mentales, o estéticos con el fin de provocar una evolución tanto en hábitos de pensamiento como en sistemas culturales. En *Ya viene Gorgonio Esparza* se desnuda el mecanismo del catolicismo y del castigo que no llega toda vez que se han cumplido condiciones propicias para su aplicación. Es inevitable el cuestionamiento crítico sobre el sistema en que está intrincado. En *Un alfiler en los ojos* sucede algo similar, sólo que referente a las imposiciones de la matriarca fallecida, pues se debate la realidad de seguir el mecanismo ideológico, el cual se desvela entre el silencio hipócrita generalizado y la reacción desmedida de Quintila, quien lleva la vena crítica en sus acciones.
- 6) *Ridiculizadora*. Ligada a la anterior, ésta tiene un carácter de apoyo y de énfasis: se propone desarticular un hábito o una actitud o bien exhibir algún

desajuste, como el de un individuo con respecto al resto de su comunidad; por ejemplo el constante ridículo de *Don quijote* hace patente la conflictiva y cómica convivencia de dos tiempos históricos con sus respectivos sistemas de valores. *Gorgonio Esparza* es el parteaguas que exhibe: rompe los hábitos católicos del lugar revelando una suerte de desarticulación del castigo o penitencia *post mortem*.

- 7) *Paródica*. Hermana de la anterior, se distingue en que el texto aquí ataca a otros textos y otros discursos. Por ejemplo en *El Quijote*, Cervantes *ridiculiza* las pretensiones de su protagonista y *parodia* los estereotipos y las exageradas fantasías de la novela de caballerías, así como por extensión, todos los códigos posibles de conducta, tan comunes en sociedades que buscan alcanzar la regulación absoluta de sus hábitos y de sus posibilidades de interacción. No será raro encontrar más adelante que la obra de Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, presenta las funciones crítica, ridiculizadora y paródica. Por un lado parodia el drama de corte clásico, como aquél que considera profecías o vaticina destino o hado desde el nacimiento del héroe, el cual es asistido por entes sobrenaturales de orden divino, teogónico o por brujas, hechiceras. En su lugar nace el antihéroe Gorgonio. Por otro lado ridiculiza los mandatos católicos al parodiar los códigos y negar el castigo conmutándolo por premio. Se verá en el capítulo correspondiente.
- 8) *Estabilizadora*. Se cumple en aquellos textos que recuperan y restauran un hábito socavado por la actividad crítica y por un cierto agotamiento de la comunidad. Y es así como, durante los años sesenta y setenta, se produjo un violento ataque contra el papel tradicional de la mujer como ama de casa; concreción literaria de esta tarea en México es, ya durante los ochenta, *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: ahí una crisis matrimonial se acompaña de un paulatino y minucioso desmantelamiento de las costumbres y la mentalidad del ama de casa hacia los años cuarenta y cincuenta. Podría comprobarse que *Arráncame la vida* ha jugado un papel importante en el imaginario de muchas mujeres, como paradigma de una

liberación ante el machismo mexicano. Claramente, como lo veremos en el capítulo correspondiente, la obra de Edmundo Báez cumple con esta función, puesto que quién es Quintila sino una voz que se alza por sobre la represión que la matriarca ejerce y que le sume en una mentalidad cimentada en el papel tradicional de la mujer y de la segregación clasista tan del siglo XIX. Quintila tiene acciones de liberación de entre todo ello.

9) *Desestabilizadora*

Próxima a la función crítica. Mientras que la mencionada parece tener un carácter propositivo que se vincula, explícita o implícitamente, a ese proceso de desmontaje que le es característico, la desestabilizadora, en cambio, no proporciona un modelo alternativo, tácito o patente, que sustituyera al sistema recién desarticulado. Ejemplo: el escándalo que en su momento, en su primer recepción, rodeó al adulterio de Madame Bovary, como lo menciona H. R. Jauss, pues no hay una voz que amoneste el comportamiento. Guardando distancias entre la obra de Gustave Flaubert y *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, las acciones del protagonista en ésta dan para que se escandalice, y sin embargo ni dentro ni fuera hay repercusiones de carácter correctivas o de sermón. Además no constituye una propuesta de modelo a seguir en lugar del católico desarticulado.

10) *Didáctica*. La vocación de formar a la sociedad por medio de la literatura es por lo menos tan antigua como la preceptiva horaciana, que atendía los propósitos de instruir y deleitar al auditorio. La función didáctica es aquella en que la voluntad de cambio social con ayuda de la literatura se exhibe de la manera más clara: el actante que la promueve parte de la certidumbre de que el discurso literario puede incidir en la vida colectiva y contribuir a transformarla en una cierta dirección. *Con las alas rotas* tiene por objetivo inducir a la ideología sostenida por Jorge, misma que parte de los valores tradicionales de la provincia mexicana.

11) *Orientadora*. Busca ser sistémica y sistemática, pertenecer a un sistema y formar un sistema, por tanto es consciente de que quiere guiar a los lectores por un rumbo de índole social. Presenta paradigmas individuales de

conducta colectiva. La función orientadora se dirige a la persona y no tiene tras de sí la noción de un organon coherente; se presenta esta función donde ninguno de los grandes discursos hegemónicos (religión, filosofía, ciencia, política) ofrece respuestas a las más acuciantes preocupaciones de una época.

- 12) *Emancipadora*. Se liga a la modernidad y a la posmodernidad. La épica es un ejemplo, pues durante años de opresión los lectores vuelven los ojos a sus grandes relatos épicos para tomar en ellos un modelo.
- 13) *Cohesionadora*. Unas de las posibilidades de recepción de un texto es el hecho de que éste puede producir tal efecto que consigue convocar elementos de la más diversa índole y generar cohesión colectiva: La épica por ejemplo, ante la multitud, cohesiona distintas regiones, mentalidades y grupos por medio de un proyecto amplio, no pocas veces atribuido de un carácter nacionalista.
- 14) *Expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores*. La literatura romántica ofrece ejemplos de una individualidad que es portadora de valores positivos y ejemplares, lo mismo que de la crisis que encaran dichos valores cuando se enfrentan con la realidad. El *Werther* tuvo éxito por el conflicto propuesto entre el desarrollo de la vida económica y el desarrollo de la sensibilidad, y cómo fue tomado por los que buscaban dirigir la civilización por caminos distintos a lo ya insinuado por las primeras consecuencias de la revolución industrial. *Con las alas rotas* cumple doblemente con esta función, pues Jorge representa los valores positivos y ejemplares y, por contraparte, René, la crisis de dichos valores. Los caminos que buscan para el éxito son tan dispares como pensar en la provincia mexicana y la cosmópolis parisina de la década de mil novecientos veinte.
- 15) *Apropiadora de un segmento de la realidad, con el fin, entre otros, de incrementar el poder simbólico del autor o del grupo al que éste representa*. Toda interpretación y de hecho toda lectura son ya formas de apropiación hermenéutica, y los escritores son, antes que nada, lectores; por eso es

común que tomen posición con respecto al pasado literario a través de textos de creación o, más comúnmente, de ensayos interpretativos donde dan cuenta de su acogida, pero también de su forma de apropiarse tanto de los textos como de las figuras precedentes.

- 16) *Historiográfica e historizante*. La conciencia de la historia es una forma de apropiación de poder simbólico, a través de la recuperación, la ordenación y la interpretación de hechos pretéritos, es por lo menos tan antigua como la configuración de la historiografía moderna hacia el siglo XVIII. Novela histórica.
- 17) *Lingüística*. Se relaciona estrechamente con la función poética de Roman Jakobson, puesto que ambas coinciden en el primado del interés por la lengua como fin. Aquí caben los diversos usos idiomáticos, las excentricidades, las rarezas lingüísticas. En el siglo XIX son suficientes los nombres de Guillermo Prieto y de José Tomás de Cuellar para testimoniar hasta qué punto la apropiación y la exploración de los usos y mecanismos lingüísticos se mantuvieron vivas en las primeras décadas de nuestra vida independiente, también como una forma de trazar el atlas étnico, ideológico y lingüístico del país. Pensemos en la riqueza lingüística de tradición oral presente en la obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* Ahondaremos en el capítulo designado.
- 18) *Autorreferencial*. Se distingue porque el texto no se vuelca hacia el mundo exterior, sino hacia los mecanismos internos y los recursos intrínsecos (su eficacia, pertinencia, evolución) de la literatura. Se erige una literatura que ha construido su propio universo sobre sí, que funciona a partir de reglas endémicas a su propio sistema.

En cuanto a la forma, como ya lo habíamos mencionado en el apartado 2.1. Tematología (tema y motivo), además de abordar el periodo, el género y la ubicación, acudiremos a las funciones sociales de la literatura para identificar la función que está cumpliendo cada una de las tres obras de nuestro corpus. De igual forma un objetivo secundario es contar con más elementos de estudio

literario para generar una radiografía más amplia sobre este estudio de la forma, que contribuya a reforzar la unidad de los capítulos que a continuación comienzan.



III. VALORACIONES TEMATOLÓGICAS DE TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE AGUASCALIENTES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

En el presente capítulo aplicaremos los modelos elegidos y justificados, en el corpus de las tres obras a fin de realizar valoraciones críticas. En primer lugar encontraremos el apartado 3.1 dedicado a *Con las alas rotas* (1925) de Antonio Leal y Romero; en 3.2, lo referente a *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) de Antonio Acevedo Escobedo; y finalmente en 3.3 lo respectivo a *Un alfiler en los ojos* (1950) de Edmundo Báez.

Cada uno de los tres apartados iniciará con un cuadro inicial a modo de síntesis panorámica y, a su vez, estará compuesto por subapartados especializados en cuanto a género dramático, temas y motivos, discurso de valores tradicionales, análisis de los personajes, y análisis de las funciones de la literatura.

Finalmente se presenta una conclusión que tiene por línea transversal el tema de los valores tradicionales presentes en el corpus de las obras, donde encontraremos los resultados del análisis y las valoraciones críticas. Esta parte final proveerá de los elementos que clarifican las similitudes y diferencias palpables en las obras de nuestro corpus. Si bien las mismas tienen una línea temática centrada en los valores tradicionales, se podrá observar los comportamientos diferentes en relación a factores tales como los motivos, el género y las funciones que cumplen en tanto que literatura.

3.1. "Toquecitos de las llamas del infierno" o la visión maniquea de valores y antivalores en la obra didáctica de Antonio Leal y Romero *Con las alas rotas* (1925)

Hay comunistas que sostienen que
ser anticomunista es ser fascista.

Esto es tan incomprensible como decir que
no ser católico es ser mormón

– J. L. Borges

En primer lugar presentamos el cuadro 1, abajo, en el que se propone una vista panorámica del desarrollo del capítulo. El lector podrá encontrar de manera sintética información rápida para familiarizarse con el género, los temas, subtemas y motivos, el discurso de valores, los principales personajes y sus características esenciales y las funciones de la literatura que cumple la obra.

Cuadro 1. Síntesis del capítulo 3.1.

Género Obra didáctica.	Objetivo: Predicar los valores tradicionales, las buenas costumbres, la responsabilidad, lo moral, el catolicismo. Todo lo que emana de los valores tradicionales de la provincia. Tesis Valores Tradicionales (TVT) vs. Tesis Antivalores (TAT) = Síntesis Triunfo de Tesis de Valores Tradicionales (STTVT).
Temas: 1. Valores tradicionales 2. Antivalores Subtema: Religión católica	Motivos: 1. Provincia 2. París
Discurso de valores	Dogmático. Cada diálogo de Jorge es un pretexto para que los valores tradicionales de la provincia hablen: siempre tomará partido

	para defender lo bueno, lo bien visto, que irá desde una simple opinión sobre la reprobación de una materia, hasta la sexualidad, el arte, la cultura <i>extramuros</i> de la provincia. Por contraparte, cada diálogo de René cuestionará los valores tradicionales, en la misma mecánica: desde una opinión banal hasta una trascendental. No hay burla ni destrucción: la obra pretende construir un discurso moralizante fincado en los valores tradicionales de provincia.
Personajes	Protagonista: Jorge (Serio, sermón, predictivo. Abstracción de TVT). Antagonista: René (Degenerado, ligero. Abstracción de TAV). Secundarios: Baudín, Jacobo, Favart. Los personajes son simples, determinados por el género didáctico, que también es simple. En ello coinciden Rivera (1989: 58) y Alatorre (1999: 82)
Funciones	1) Cognoscitiva, 2) legitimadora, 3) didáctica, 4) orientadora y 5) expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores.

A continuación encontraremos el desarrollo de nuestro capítulo. Dada la naturaleza del aparato descriptivo, analítico y crítico compuesto por valoraciones de género, temas y motivos y funciones de la literatura, todo alrededor de los valores tradicionales, el lector encontrará un desarrollo a menudo dialógico entre las partes de la composición descrita. Es por esta razón que el apartado sobre el género tiene un carácter que tiende más a lo teórico y expositivo que demostrativo, para asentar las bases de la obra; mientras que los apartados

consecuentes tienen un carácter más demostrativo, haciendo de pivote el de género para lograr lo dicho.

3.1.1. Género

Leal y Romero construye un texto donde encontramos dos personajes principales: Jorge y René, quienes exponen categóricamente sus posturas sobre la vida. Su objetivo es, por medio de los dos personajes (protagonista y antagonista respectivamente) exponer dos filosofías de vida que aparecerán contrapuestas a lo largo de toda la obra, en especial en los actos primero y tercero. Dice Rivera (1989: 141), que una característica primordial de la obra didáctica es que existe en ella una *contraposición melodramática* de valores:

Por contraposición melodramática entendemos valores personales contrapuestos y defendidos [...] desde puntos de vista personales. (Esta contraposición se encuentra presente en los tres géneros simples: el didáctico, el tragicómico y el melodramático). La obra didáctica maneja, por excelencia, valores sociales.

Jorge representa los valores tradicionales de la provincia mexicana (a partir de ahora Tesis de Valores Tradicionales, TVT); René, los antivalores venidos desde la cosmópolis, en este caso París (a partir de ahora Tesis de Antivalores, TAV). Más adelante lo demostraremos, por ahora baste para abordar el sistema en el cual funciona una propuesta dramática como ésta, que es el género didáctico. En él, los dos personajes son la representación de la reducción del sistema de valores. Alatorre (1999: 82) nos ilustra a propósito:

En el género didáctico se va a presenciar la demostración de un sistema de valores cuyo funcionamiento abarca al individuo y está por encima de él, el hombre no es más que una de las fuerzas; se va a mostrar la reacción que tendría tal cualidad, o tal fuerza en un momento coyuntural. El género

didáctico se propone [...] reducir a sus principales constantes, sin que falte ninguna, todo lo que conforma un sistema de valores sociales o teológicos.

Apreciamos lo anterior desde la filosofía de la vida fincada en el catolicismo, las buenas costumbres, la responsabilidad, el trabajo rutinario, "lo bueno", vivir siempre en la provincia resguardándose de los cambios vertiginosos de las grandes metrópolis (Jorge), contra el libertinaje, la desobediencia de las reglas sociales, las costumbres y la aventura, las ideas del París de los "locos años veinte", la influencia de los poetas malditos, la bohemia y el *spleen* (René).

Además desde el esquema de la obra didáctica que expone Rivera (1989: 152) podemos corroborar la composición de la obra y el objetivo que persigue. Este tipo de obra desarrolla uno de dos esquemas básicos. 1) La tesis comprobada o 2) Una tesis y una antítesis que arrojan una síntesis. En este caso nos encontramos en el segundo:

La obra expone una tesis confrontándola con una antítesis, no a manera de conflicto del individuo con el medio, sino a manera de ideologías contrapuestas, es decir, tesis y antítesis son dos líneas de acción diferentes, dos propuestas distintas, cada una en ascenso por sí misma, en cuanto a los distintos valores que manejan.

Así, Leal y Romero muestra su visión que dicta que sólo la forma que profesa Jorge (TVT) es la vía indicada, y ha contrapuesto que vivir de acuerdo a la postura de René (TAV) sólo llevará a la perdición a sí mismo y a los suyos.

De acuerdo al apartado que habla sobre la proposición y función de la obra de arte, el mismo Rivera (1989: 31) nos dice que la obra didáctica busca "Inculcar ideas (predicar, educar, guiar, orientar, convencer, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, prevenir a la colectividad)".

Podemos entonces concluir que, en cuanto a su composición dramática, la obra *Con las alas rotas* pertenece al género de obra didáctica ya que se encuentran presentes dos personajes contrapuestos ideológicamente: un mundo maniqueo que se estará dando varios encontronazos a lo largo del

planteamiento: cuando los compañeros Jorge (TVT) y René (TAV) deciden quedarse en la provincia o irse de ella; en el desarrollo, cuando René ha partido a la cosmópolis encarnada en París y ha caído en la drogadicción; y en el desenlace de la obra cuando al regresar a la provincia, tras las consecuencias de vivir según la Tesis de Antivalores, al parecer René ha sido castigado por la divinidad, pues su padre quien había perdido todo por apoyarlo en su aventura parisina, ahora, además ha muerto. Durante toda la obra los personajes no verán alternativa alguna, estarán siempre actuando desde una trinchera inquebrantable. La TVT se cumple ya que René reconoce su equivocaciones, que nunca debió irse a París, debió elegir todo lo instado en la provincia tal como el estilo de vida, creencias y costumbres. Han ganado los valores tradicionales.

3.1.2. Temas y motivos

El castigo que recibe René luego de irse a la aventura de vivir en París rodeado de drogas, alcohol, desvelos, desenfreno e irresponsabilidad es verse perdido en las adicciones y, a su vuelta, su padre ha muerto. Todo lo peor que puede sucederle a la oveja descarriada acontece.

Jorge, que si bien no es un sacerdote, tiene la función de predicar los valores. A René le advierte que si no lleva una vida de acuerdo a su discurso, y en lugar de ello se expone al libertinaje y a todo aquello que esté opuesto a las buenas costumbres, caerán sobre él diversas desgracias, y que terminará "con las alas rotas para no levantarse más" (Leal y Romero, 1925: 23).

Se observa un castigo de acuerdo al discurso de valores que predice Jorge y que más adelante sentencia Baudín, en París, en el estudio, cuando René ya está perdido como todo un morfinómano. Los temas que reinan en la obra son: los valores y los antivalores. París se asocia con los antivalores y con René; la provincia con los valores y con Jorge. A continuación los abordaremos desde el discurso de los valores.

3.1.2.1. Discurso de valores.

Empecemos por lo primero, definir los valores. En el *Diccionario de Retórica y Poética*, Beristáin (2004: 499) nos refiere que valor es “aquella cualidad del orden moral inmaterial, relativa a la persona, a su ideología, a su cultura; o bien es un valor ideal, una idea que norma juicios (de valor) encaminados a orientar la actividad desde un punto de vista ético”. Rivera (1989: 62 – 63), por su parte, dirigido directamente hacia el drama, nos dice que:

A los valores con los que el hombre define a Dios: vida, verdad, amor, justicia; el drama le llama valores absolutos, valores universales, valores divinos o valores cósmicos. A los valores cambiantes de sociedad a sociedad, de país a país, de época a época, de individuo a individuo: el bien, la paz, la libertad, el honor, la ley, la educación, el heroísmo, la moda, la salud, el talento, la sabiduría, la belleza [...] son los morales o sociales. Finalmente son valores personales los que el lenguaje llama defectos, cualidades, virtudes, capacidades, incapacidades [...]: los celos, la ternura, la envidia, la duda, la sospecha, el temor, la frustración, etcétera. [...] Son contravalores o valores negativos todos los opuestos; es decir, los que van en contra de los valores absolutos, morales y personales.

Las dos posturas de los teóricos nos dan luz para nuestro análisis. De acuerdo al concepto de Beristáin, Jorge defiende los valores de orden moral, pues está bajo la ideología propia de la cultura que se vive en la provincia, que es la de la tradición y el catolicismo; y de acuerdo a Rivera, el personaje de Jorge está cimentado en los tres tipos de valores: en los divinos porque defiende al dios católico y su verdad; en los morales o sociales porque predica el bien y la ley católica; y en los personales ya que evidencia los defectos e incapacidades de quien no profesa la ideología de la provincia, ensalzando las cualidades y virtudes de quienes sí. Todos estos valores se han conjugado, en el personaje de Jorge, como la particularidad de los valores tradicionales de la provincia mexicana

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No sólo en el castigo sino a lo largo de la composición de la obra entera se ve el discurso de los valores. En todo momento, la más mínima transgresión de la creencia católica es mal vista por Jorge. Desde las burlas, por ejemplo, que un grupo de estudiantes ejerce sobre el gusto que Carlos muestra por la poesía y por su reprobación en matemáticas:

Jorge.- Vamos, vamos, muchachos, dejen en paz al pobre Carlos. ¿No les basta burlarse de él todo el año? Eso es cosa que a todos puede suceder.

Carlos.- (Reanimándose) Lo mismo digo yo...

Enrique.- (A Rolando) ¡Uf! ¡Ya va a comenzar el sermón!

Rolando.- Espérate al final. Acabará con toquecitos de las llamas del infierno.

Mario.- (Mordaz) Oye, Jorge, dispensa una pregunta. ¿Va a ser muy largo el sermón?

Jorge.- (Dulce y grave) No es sermón. Trato únicamente de hacerles ver lo mal que hacen. A ustedes no les agradaría ser objeto de semejantes burlas. [...]
(Leal y Romero, 1925: 20).

Como observamos los tres compañeros se burlan de Carlos a lo largo del año escolar. Y de acuerdo a la reacción que tienen por la defensa de Jorge, en específico cuando le preguntan mordazmente si es que será muy largo el sermón podemos pensar que constantemente les habla sobre lo que está bien y lo que está mal. Se pone de manifiesto el papel de Jorge como defensor de los valores.

Para entender a mayor profundidad el sistema de valores del que hablamos, presentamos a continuación un doble comparativo de motivos. En primer lugar, el de París y lo que significa para Jorge y para René. En segundo lugar, el de la provincia, bajo la misma mecánica. Los dos comparativos, presentes en la escena III del acto primero de la obra de Leal y Romero.

3.1.2.2. Cosmópolis y provincia mexicana

Jorge (TVT) y René (TAV) discuten sobre la decisión del segundo de ir a París. Para Jorge, París es la perdición; para René, la libertad. Para el primero es la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

inmundicia; para el segundo es la luz. Bien podría servir de ejemplo la escena III del primer acto (Leal y Romero, 1925: 23), que no es otra cosa que la contraposición de las ideologías de ambos personajes pasadas sobre las perspectivas que tienen sobre los dos territorios que habrán de funcionar como motivos. A continuación un extracto a propósito de París:

René.- [...] Imagínate [...] las carreteras, los museos, [...], los teatros, los estudios de los grandes maestros. [...] Las horas de locura en el cabaret [...] pero también la juerga, la maravillosa juerga del espíritu en las grandes creaciones de la inteligencia y el corazón. La embriaguez de arte, el estudio y la locura, todo lo bello y todo lo exquisito, y vivir siempre en la bohemia, en la bohemia sentimental, sin otra norma que la belleza y que los impulsos del corazón. [...]

Jorge.- [...] de toda esa amalgama no puede haber más consecuencias que las lacras del cuerpo y del espíritu, la ruina de la voluntad, la pendiente del vicio, [...]. Es muy difícil triunfar como tú sueñas, pues caerás con las alas rotas para no levantarte más.

En este fragmento podemos entender que París, en palabras de Jorge, representa la perdición, los antivalores, mientras que para René representa la oportunidad de conocer cómo se vive en la gran ciudad. El discurso de valores profesado por Jorge está cargado hacia el catolicismo y hacia los valores que Beristáin (2004: 99) y Rivera (1989: 62 – 63) refieren como morales, porque tienen que ver con lo cultural y con el bien; en este caso lo cultural y “el bien” particular entendido en la provincia.

Por su parte a René poco le importan los sermones o las predicciones en las que se habla de la muerte y de la perdición del alma, como se ejemplifica a continuación:

René.- Tú exageras. ¿Te crees que voy a convertirme en un degenerado por obra y gracia de tus predicciones?

Jorge.- Si sigues el camino que te has trazado, ese será el final lógicamente, irremediablemente. [...]

Ojalá pudieras alcanzar el triunfo sin mancharte; pero tú confundes lo exquisito y lo grosero, lo que vuela y lo que se arrastra, y de ahí sólo resultarán abyecciones y miserias. ¿De qué sirve ganar todo el mundo, si al fin pierdes tu alma? [...]

No te rías, que podrías llorar amargamente tu falta de reflexión, y quizás cuando desgraciadamente ya no hubiera remedio. (Leal y Romero, 1925: 24 – 25).

Lo exquisito y lo grosero, lo que vuela de lo que se arrastra son oposiciones cercanas a lo bueno y lo malo, lo celestial y lo demoníaco. Desde este momento Jorge predice, usando un aparato lógico que parte del catolicismo y los valores tradicionales, que René tendrá un desenlace desafortunado.

Existe evolución en esta escena III. Parte de una discusión que versa sobre la cosmópolis por excelencia de los años veinte, es decir París, a otra discusión sobre la vida conocida en su localidad. Cada uno tiene su punto de vista sobre lo bueno o malo, lo renovador o gris, el ahogo o el deber que es vivir en la provincia. Presentamos un fragmento sobre esta otra contraposición:

René.- [...] Quiero irme porque me ahogo. [...] y por otra parte, lo pobre, lo raquítico del ambiente me desespera. Ya estoy harto de convencionalismos, de exigencias sociales, harto de deberes y harto de consejos. Que hay que hacer esto por el cumplimiento del deber, que el sentido moral por aquí, que el sentido moral por allá [...]

Jorge.- [...] el hombre tiene que vivir sujeto a su deber, compréndelo, y aquel que no lo hace, así es un ser despreciable. [...]

René.- [...] ¿Qué quieres que yo haga vegetando en el rincón de una oficina, envileciendo mi espíritu con la banalidad estúpida de la vida provinciana?

Jorge.- Esos que vegetan en un rincón de provincia son útiles a la sociedad, útiles a la familia, y con el fruto de su trabajo pueden remediar muchas miserias. [...] ¿Qué importa que vivan la vida monótona de la oficina? Ellos saben que al volver a su hogar encontrarán una madre [...], una familia [...], una esposa [...], tal vez unos angelitos de cabellos rizados que [...] borren de su alma el cansancio y de su frente la tristeza de la monotonía. Pero un

degenerado nada de esto tendrá, porque Dios no puede conceder una tranquila felicidad a aquel que abdica de su dignidad de hombre. [...] (Leal y Romero, 1925: 24 – 25).

Observamos oposiciones varias: para Jorge lo vulgar es el sensualismo grosero de París. Para René es lo relacionado con lo popular de la provincia. Para René es el estado vegetativo, para Jorge el estado vegetativo es útil para la sociedad. Algo más que notamos es que de acuerdo a los valores tradicionales es mejor padecer una existencia aburrida, una vida relacionada con “la tristeza de la monotonía” (sic), cansada, que buscar otro modo de vida. Además de que “esos que vegetan en un rincón de provincia son útiles a la sociedad” (sic) y que quien va en contra de los valores tradicionales “abdica a de su dignidad de hombre”.

Todo lo anterior demuestra una vez más la naturaleza de contraposición de valores como base para dramática de la obra de Leal y Romero. Veamos por ejemplo la Escena III del acto primero, que tiene la función de presentar la contraposición de las ideologías. De acuerdo a Rivera (1989: 149), esto corresponde al segundo esquema de la obra didáctica, pues se presenta “Una tesis y una antítesis que arrojan una síntesis”. Qué es Jorge sino la presentación del sermón, del discurso de los valores y la moral, de lo que debe ser; o como dice René, la “lógica anticuada [...] consejos de hombre sexagenario” (Leal y Romero: 25). Qué es René sino la presentación del antivalor y lo amoral, el anticonvencionalismo.

Recapitulando, tenemos un cruce cuádruple de perspectivas de los protagonistas Jorge y René: dos visiones sobre la cosmópolis y dos sobre la provincia. Estas se pueden sintetizar desde los temas de valores y antivalores. En el cuadro siguiente hemos ordenado a Jorge y René de acuerdo a ello:

Cuadro 2. Valores y antivalores según protagonista y antagonista

	Jorge	René
Cosmópolis	Antivalores	Valores
Provincia	Valores	Antivalores

En los dos cuadros de abajo recabamos el léxico que los personajes, a lo largo de varias escenas de la obra de Leal y Romero (1925), relacionan con la cosmópolis, en el primero; y con la provincia, en el segundo:

Cuadro 3. Léxico de la cosmópolis para protagonista y antagonista

París para Jorge	París para René
Lo grosero, lo que se arrastra. Sueño, la amalgama que René sobre de París, generarán lacras del cuerpo y el espíritu, ruina de la voluntad, pendiente del vicio, el hospital. Alegría peligrosa, malas compañías, lugares infames, enervamiento de la voluntad, pérdida del sentido moral. Arte, juerga, orgía, sensualismo grosero y vulgar, envilecer, miseria de los lupanares, alma sucia y entenebrecida, mancha, lo abyecto, lo miserable, lo mezquino y las bestiezuelas, el fango,	Lo exquisito, lo que vuela. Estudiar, arte, pintura, escultura, teatro, sonrisa de pilluelo, alegría inacabable, espíritu seductor, boulevares, atronadores, radiantes, tiendas de joyeros como palacios de Scherezada, el Bosque, las carreteras, los museos, los cabarets, los teatros, los estudios de los grandes maestros, el reinado indiscutible de la belleza de la mujer, el music-hall, vino, juventud, copas, labios, juerga, espíritu, creaciones, inteligencia, corazón; embriaguez del amor, del arte, del estudio, de la locura; lo bello, lo exquisito, la bohemia, la belleza, los impulsos del corazón. El triunfo, obras maestras, alma, divina inspiración, ensueño, ilusión realizada,

Cuadro 4. Léxico de la provincia para protagonista y antagonista

La provincia para Jorge	La provincia para René
Jorge: El hombre, sujeción de la vida al deber. El estado vegetativo como estado útil a la sociedad, a la familia.	René: El ahogo, convencionalismos, exigencias sociales, deberes, lo pobre, lo raquítico del ambiente, el sentido del deber, el sentido moral, polilla, carcoma, lo vulgar, el yugo, la monotonía, estado vegetativo, la oficina, banalidad estúpida de la vida provinciana.

En el acto segundo observamos a René en su estudio en Monmartre. El ambiente que se describe nos habla de pinceles, caballete, una estatua a medio modelar, libros, un cenicero lleno de colillas, revistas, cuadros, bocetos, retratos de celebridades en las paredes. La torre Eiffel se observa –parece– por la ventana (Leal y Romero, 1925: 35).

Pero detrás de esta pintura del estudio que parece ser el de un artista plástico, aguarda la aparición de René. Al parecer tiene ya tiempo viviendo allá y se ha cumplido todo cuanto le auguró Jorge: se ha vuelto drogadicto, ha perdido el dinero, está quebrado al igual que su padre que además está enfermo y no puede siquiera regresar a su hogar en provincia. Baudín, maestro en arte, que quiere a René “como si fuera un hijo”, toma la función de Jorge:

Baudín.- Tú eres artista, tienes el alma sentimental, debes poner al servicio del arte todo tu espíritu, toda tu inteligencia, y no ser como esos infelices para quienes toda la dicha radica en el vicio. No escuches a los falsos amigos y, sobre todo, René, que nunca las drogas satánicas, ese gran pecado del siglo, claven en tu cuerpo su garra mortífera [...] es un pecado desperdiciar los dones que la providencia ha concedido [...] René por amor de Dios, vuelve en ti [...]

René.- (Exacerbado.) ¡No hay nada..., ni un grano de morfina...! ¿Qué voy a hacer..., qué voy a hacer...?

Baudín.- [...] ¿No sabes que eso es el colmo de la degradación, el último peldaño de la miseria humana? Quien dice morfinómano dice ladrón, dice asesino, porque el hombre dominado por ese vicio desastroso es capaz de todo por saciar su deseo. [...] (Leal y Romero, 1925: 37).

En este diálogo observamos que más allá de la salud, se establecen relaciones con la creencia católica, pues se habla de que las drogas son *satánicas* y que son el *pecado del siglo*; además de que es *pecado* desperdiciar los dones que dio la *providencia*. René se ha convertido en un adicto a la morfina. El texto que citamos anteriormente continúa en un largo sermón que Baudín le dicta a René (mientras éste busca desesperadamente por todos los rincones del estudio) en el cual le refiere todas las negatividades acerca de la drogadicción, como que es el refugio de los cobardes que abdican de la voluntad. Y es precisamente lo que se observa en el comportamiento de René, pues durante sus intervenciones dialógicas consecuentes sólo atina a enunciar frases desesperadas relacionadas con la necesidad de la droga, todo es sobre la droga, donde amenaza de muerte a quien no le provea del fármaco. Veamos a continuación un breve fragmento:

René.- ¡Nada..., nada..., ni un átomo...! ¡Ay...! ¡Yo me muero...! (Se acerca a Baudín y le habla con voz temblona, plañidera, como la de un niño que implora.) Maestro, por el amor de Dios, por lo que usted más quiera, deme usted morfina, un grano, la más pequeña dosis, [...] O deme dinero, maestro, démelo pronto. No tengo ni un céntimo y yo necesito... necesito morfina... (Con la voz bronca súbitamente.) ¡pero pronto..., al momento...! [...] Déjeme ir a conseguirla... A robar..., a matar si es preciso..., pero obtenerla [...] Dame dinero, miserable, dame morfina, dame morfina... o déjame salir... porque te mato... ¡bandido..., miserable...! ¡Te mato..., te mato..., dame... dame... morfina...! [...] (Baudín se deshace de René sujetándose fuertemente por las muñecas. Este cae en el diván, y, convulsionado y mesándose los cabellos,

clama desesperado entre ronquidos y balbuceos.) ¡Morfina...! ¡Morfina...!
¡Morfina...! (Leal y Romero, 1925: 38 – 39).

Finalmente le dan cocaína y posteriormente un poco de morfina al atormentado René, para que no muera. Favart le abre los ojos al decirle que no recibe ya dinero de su padre, que había hecho una fortuna por fuerza de dedicación y trabajo limpio, porque precisamente, por mantener sus vicios revestidos de estudio, ha tenido que desembolsar cantidades enormes que le han dejado en la ruina y a él, en la miseria. Su círculo de amigos son drogadictos, desenfrenados a quienes sólo interesa el vicio, la fiesta por la fiesta. Preso de su realidad se reprocha fuertemente:

René.- (Con voz profunda desgarrada por la angustia.) Ya estoy solo..., solo... sin dinero..., sin amigos... y con la tortura inmensa de mi vida inútil... [...] Quise volar muy alto y caí con las alas rotas para no levantarme más... [...] Mi provincia... mi dulce provincia... ya no te veré más [...] ¡Padre...! ¡No, no mires...! ¡Mamá, mamá...! ¿Qué dirías desde el cielo al verme así? (Leal y Romero, 1925: 47 – 48).

Al fin ha tocado fondo. El ave transgresora de los valores tradicionales de la provincia se ha desplomado y se ha reconocido desplumado. El arrepentimiento viene acompañado de la frase detonadora del título de la obra misma, predicción de Jorge, caerás “con las alas rotas” para no levantarte más. Baudín entra como enviado por el cielo en el momento de lucidez que ha tenido René al ser consciente de su situación y realidad:

Baudín.- Gracias a Dios que he vuelto. No he tenido calma para esperar a mañana.

René.- Yo quiero morir, maestro, quiero morir.

Baudín.- René, ten valor. Dios te ha dado estos dolores para tu salvación.
¿Quieres que te lleve? ¿Quieres dejar esta vida miserable?

René.- (Abúllico.) Sí... sí...

Baudín.- Pues vámonos en seguida. A un sanatorio ¿verdad? Ahí volverán a hacer de ti un hombre... porque no lo eres, perdona que te lo diga; peor has llegado a la categoría de las bestias...

René.- Sí... sí...

Baudín.- ¿Me prometes corregirte? ¿Dejarás esos terribles vicios?

René.- Sí... sí...

Baudín.- ¡Gracias a Dios! La Providencia sigue caminos desconocidos para llegar al logro de todos sus fines. Da gracias al cielo porque te ha abierto el camino del bien [...] (Leal y Romero, 1925: 48 – 49).

Antes dijimos que “como enviado por el cielo”. Esta peripecia del personaje Baudín no es otra cosa que la postura ideológica que el dramaturgo quiere que triunfe de las dos que se han venido confrontando a lo largo de la obra. Es clara la presencia del subtema del catolicismo: Dios, salvación, la Providencia, el cielo. Recordemos que en el género didáctico los personajes simples son meros pretextos para colocar abstracciones que se manifiestan siempre como lo que son: la abstracción de los valores tradicionales que son Jorge y Baudín; de los antivalores que es René; además este giro es *in promptu* ya que se esperaba su regreso al día siguiente, y ha sucedido en el momento preciso de reconocimiento y de culpa. Nos encontramos en el clímax, ya que el personaje sucumbe ante el choque de las dos tesis e inicia la concreción de la síntesis: valor tradicional vs antivalor = triunfa valor tradicional.

El acto tercero inicia en la casa, ahora pobre, del padre de René quien está en la ruina. Don Guillermo se encuentra moribundo y lo acompañan Jorge y Don Fermín. Leamos:

Don Fermín.- [...] ¿No lo dije cien veces? [...] ¿A qué fue a París? A perderse. [...] Ahí tienes a un viejo que se muere poco a poco, por causa de su hijo. ¿Quién provocó su ruina? René. ¿Quién causó su enfermedad? René. Y René acabará matando a su padre después de haberse matado él mismo... moralmente, digo. [...] ¿Cuándo he ido a París? Nunca. Y por eso mismo no soy vicioso, ni canalla, y sí muy honrado y buen cristiano. Y no creas que es

presunción, pues Dios me ha hecho así y le doy muchas gracias por ello. (Leal y Romero, 1925: 51 – 52).

Cada vez los diálogos son más evidentes en cuanto al catolicismo: buen cristiano, Dios. Y el cuestionamiento de un personaje que vive de acuerdo a este pensamiento, criticará lo contrario. Por eso dijo "cien veces" que ir a París sería ir a perderse y le achaca a René todos los males que recaen en su padre. Éste en una carta le ha dicho a Jorge que se encuentra completamente curado al salir del sanatorio, pero su alma está enferma por no haberle hecho caso cuando le dijo que ese camino sólo lo llevaría a la ruina. Teme por la salud de su padre. Justo cuando está por regresar a su casa, su padre está a punto de morir:

Médico.- (Llega rápidamente. Lo ausculta.) Amigo mío, aquí la ciencia nada puede ya. La religión lo es todo...

Sacerdote.- (Con voz grave, pero tierna; solemne, pero animadora.) Va usted a comparecer delante de Dios. Deje todo pensamiento mundano y pida perdón con toda su alma...

Don Guillermo.- (Experimenta una ligerísima convulsión. Se incorpora levemente y su voz es sólo un soplo.) René... (Luego, sostenido por el sacerdote, su vida se va apagando poco a poco [...])

Sacerdote.- (Solemne bendice a don Guillermo con el crucifijo.)

Requiescat un pace... (Leal y Romero, 1925: 57 – 58).

Ya la ciencia no puede más y la religión "lo es todo". El sacerdote da los santos óleos. "René" (es la última palabra de su padre) llega casi al mismo tiempo que el fallecimiento:

René.- [...] Padre, perdóname... Tú no sabes el dolor que yo siento... Pero ya soy bueno... Dios me ha salvado. [...] Tú sanarás... ¿No es cierto? Papá... respóndeme... háblame... Papá, ¿qué tienes...? Doctor... ¿qué tiene? ¿Está muy grave? ¿Por qué no me responde...? Doctor, pronto, sálvele usted... una inyección...

Médico.- ¡Valor! ¡Tenga usted valor! Su padre... ha muerto... (Leal y Romero, 1925: 59).

A pesar de los arrepentimientos, de la recuperación de las drogas, del regreso a su casa en provincia, de haber prometido volver “a la senda del señor” nos encontramos ante el castigo divino por haber cometido los pecados de las drogas y el libertinaje. El padre apoyó en sus decisiones erradas al hijo una y otra vez, al grado de caer en la bancarrota. Si bien el hijo se ha reformado y promete que será bueno, el mal que hizo durante su paso por las sombras ha dejado una a la que ya ninguna luz habrá de iluminar terrenalmente. Así, el castigo por ir en contra del credo católico, que constituye una de las partes fundamentales de los valores tradicionales de la provincia, se ha cumplido con la muerte del padre y con esto, además se consolida la síntesis de género didáctico que ya habíamos anunciado en el acto dos en el clímax. Bien lo podemos decretar de la manera que presenta el siguiente esquema:

Esquema 1. Contraposición de Tesis – Antítesis y Síntesis
Tesis Valores Tradicionales (TVT) vs. Tesis Antivalores (TAT)
=
Síntesis Triunfo de Tesis de Valores Tradicionales (STTVT)

3.1.2.3. Personajes

Es sumamente importante hacer un alto para profundizar en la comprensión de los personajes, pues sin dos personajes simples contrapuestos, la obra no funcionaría. Ni la anécdota inicial del qué hacer al graduarse de la preparatoria, si seguir en la provincia o ir a la cosmópolis; ni la trayectoria y desenlace del antagonista marcada por los antivalores y los motivos de drogas en París.

No nos malentendamos: podrían llamarse de otra forma, vestir distinto, tener otro aspecto, provenir de otro origen o haber estudiado en lugares distintos. Pero deberán siempre mantener contraposición ideológica. Esto es inherente al género en el que están circunscritos. Como leemos a continuación, la obra didáctica es

un género simple: Aclara Rivera (1989: 58 – 59) que “Género simple, personaje simple; género complejo, personaje complejo. Llamamos *géneros complejos* a: la tragedia, la comedia y la pieza. Y llamamos *géneros simples* a: la obra didáctica, la tragicomedia y el melodrama. (La farsa es indistintamente género simple o complejo.). Para acompañar esto, veamos lo que expone Alatorre (1999: 82):

El personaje simple representa una abstracción de una cualidad humana, o una fuerza social: se trata de alguien bueno, pecador, incrédulo, explotador, oportunista, etc. Por eso es claro que, cuando estamos ante un personaje simple, lo que vemos son las circunstancias que se oponen a la cualidad representada en él y cómo reacciona a ésta.

Jorge y René son las abstracciones de la sociedad de la provincia jugando a la acción – reacción en diversas situaciones: la escuela, el trabajo, París, la costumbre, la novedad. Según Alatorre Jorge es el bueno, y René es el pecador; el primero es el sermón, es serio, educado, predictivo, moral. El segundo no es serio, no le gusta que se le interroge cuando piensa diferente, le gusta la aventura, es un degenerado, es ligero. Los dos personajes se comportarán de acuerdo a sus posturas ideológicas y, aun viendo la existencia de alternativas ante peligros o infortunios, seguirán incólumes plantados en su mentalidad. Esto lo hacen los personajes simples:

Por el hecho de mostrar sólo unas cuantas facetas del ser humano real, el personaje simple es fácilmente transportable al drama, porque además estas pocas facetas son, en aplastante mayoría, positivas o negativas. En muy pocos casos se le puede calificar de lúcido porque no hace uso de todas sus facultades; en la mayoría de los casos sus reacciones son simples en tanto que son unilaterales. Su simplicidad se hace evidente porque, como víctima, no tuvo posibilidades de elegir, y como villano toma a medias –o no toma– conciencia de sus actos ni de sus consecuencias. (Ariel Rivera, 1989: 58).

Fácilmente podríamos colocar a un personaje en la faceta positiva y al otro en la negativa. Cuando leamos “simple”, pensemos en predecible o en

abstracción. A lo largo de la obra los personajes son firmes en sus mentalidades. Recordemos que los personajes no son más que simples pretextos para contraponer valores de un sistema. Cuando René se va a París y, a pesar de ver los riesgos evidentes de las drogas –más allá del dogma católico– y su posible hundimiento, él no reconsidera. Sabiendo que existen opciones, peligros, contradicciones, posibilidades de equivocación pues jamás ha estado en París y se deja llevar por lo que se dice, lo que se oye, el lugar común, aun así, es inamovible en su postura, y lo es y lo será hasta el fin del drama. Jorge habla de la utilidad del estado vegetativo para la sociedad. Es por todo cuanto hemos dicho al respecto del personaje simple que las simbologías que les hemos adjuntado a los dos personajes (Jorge = TVT y René = TAV) funcionan legítimamente.

Es necesario hacer la aclaración siguiente: ya que el personaje simple en este género no es sino el recipiente con nombre para materializar la abstracción de una ideología, postura o filosofía, en el estudio hemos decantado hacer una línea principal desde el personaje de Jorge más que el del maestro Baudín. Cabe mencionar que la estafeta de Jorge es cedida al maestro en el segundo acto y retornada a éste en el acto tercero. Resultaría repetitivo analizar por separado al personaje de Baudín cuando cumple exactamente la función de un Jorge que bien pudo haberse ido a París a cuidar de René; el autor decidió poner un personaje paternal, mayor, que tiene exactamente la misma función que René. Sintetizando, vale TVT tanto para Jorge como para Baudín.

Un personaje complejo (es más cercano al ser humano; esto lo veremos más adelante) sería capaz de observar, al menos, las implicaciones que la tristeza y recursividad de la monotonía tienen para la productividad y la felicidad; o las posibles consecuencias de la vida destrampada que ofrece París. Si bien podría optar por quedarse en el sitio que más se acerca a su ideología, al menos apreciaría las posibilidades divergentes y tendría un conflicto interno o externo tratando de elegir la mejor opción; sin embargo, precisamente un personaje simple nunca vacilará en sus convicciones, nunca volteará a ver, menos a considerar las de los demás. Confía ciegamente en sus valores así lo lleven, de acuerdo a la propuesta de Leal y Romero, a la luz (Jorge) o a la perdición (René).

3.1.3. Funciones de la literatura

Hemos podido identificar que la obra cumple cinco de las funciones del modelo de Alberto Vital. Estas son la Cognoscitiva, legitimadora, didáctica, orientadora y la función de expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores.

Como ya se vio en el subapartado de temas y motivos, Jorge y René contraponen sus posturas. De cada encontronazo se sueltan las piezas necesarias para completar los rompecabezas de la conciencia de cada uno. Al respecto, en relación a la función cognoscitiva de la literatura, Vital (1996: 17) nos dice:

[...] exploración a través de todos los resquicios de la conciencia, del espacio, del universo, del tiempo, de los cuerpos, con el fin de esclarecer y ahondar en el ser y estar de hombre en el mundo, con el fin de dar cuenta de todas las posibilidades de experiencia, como los debates y monólogos en *Los hermanos Karamazov*, y en *Demonios*, de Fedor Dostoievski, o en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, busca reconocer en qué medida la literatura ha sido una de las máximas herramientas del hombre para conocerse y para conocer.

Cada conflicto o situación que ambos personajes atraviesan están plenamente fincados en su ideología y jamás desisten de ella. Si se trata de valores ante la escuela, vida, trabajo, provincia, extranjero, drogas, aventura, reglas y valores tradicionales, Jorge siempre mostrará diálogos que reflejan su postura ante la pregunta ¿para qué vienen el hombre al mundo? La obra cumple extensivamente con la función cognoscitiva ya que ambos personajes nos presentan las voces a través de las cuales se conocen a sí mismos a la vez que nos permiten conocerlos.

Ya se habló antes, en el apartado 2.3. Las funciones de la literatura, a propósito de "El rey burgués" de Rubén Darío y el origen de la obra para el Estado y las reglas que éste supone. Recordemos lo referido al costumbrismo como el estilo en común de la literatura que funciona como legitimadora "donde

el escritor debe responder a los imperativos y a las exigencias de un determinado poder público, ya sea estatal, cultural o económico" (Vital, 1996: 18, 19).

Con las alas rotas, describe hábitos y costumbres ideológicas culturales de una localidad representada por la provincia, sin embargo no precisa sitios representativos de un lugar identificado pero sí tipos humanos, centrándose en la perspectiva de Jorge, la cual es coincidente con el pensamiento del estado de la provincia. Si hiciéramos un símil a partir de una pintura que tuviera por característico el uso del claroscuro, podríamos decir que esta obra de Leal y Romero tiene una función legitimadora, ya que lo claro ilumina intencionalmente lo relacionado con las buenas costumbres de la provincia, y lo oscuro todo aquello que no corresponda con lo anterior. Para la obra la luz son los valores tradicionales, mientras que la sombra todo aquello que no lo sea.

Los diálogos y las acciones de Jorge y la de los personajes que comparten la misma visión de mundo, tal como el director, comparten una vocación por instruir. Son la voz del autor imponiendo su ideología. En palabras de Vital (1996: 26):

[...] la función didáctica es aquella en que la voluntad de cambio social con ayuda de la literatura se exhibe de la manera más clara: el actante que la promueve parte de la certidumbre de que el discurso literario puede incidir en la vida colectiva y contribuir a transformarla en una cierta dirección.

Con las alas rotas cumple con la función didáctica ya que su objetivo es inducir a la ideología sostenida por Jorge, misma que parte de los valores tradicionales de la provincia mexicana, y por consecuencia, alejar de la postura de René, ajena a dichos valores: se opone a los impulsos del corazón, arte, juega, orgía, sensualismo grosero y vulgar, museos, cabarets, teatros, estudios de los grandes maestros, la belleza de la mujer; se promueve la vida cotidiana, responsabilidad, convencionalismos, exigencias sociales, sentido del deber, sentido moral. Sí a la provincia, no a la cosmópolis.

Cuando se busca inducir una ideología, a la vez se orienta hacia un sistema determinado. Vital (1996: 29) nos presenta a seguir la función orientadora:

[...] busca ser sistémica y sistemática, pertenecer a un sistema y formar un sistema, [...] quiere guiar a los lectores por un rumbo de índole social. Presenta paradigmas individuales de conducta colectiva. [...] se presenta esta función donde ninguno de los grandes discursos hegemónicos (religión, filosofía, ciencia, política) ofrece respuestas a las más acuciantes preocupaciones de una época.

El pensamiento representado con el personaje de Jorge es uno que pertenece al sistema de los valores tradicionales. Lo conforma ya que sus opiniones, perspectivas y "sermones" contribuyen activamente a la confirmación, difusión, participación del mismo; pertenece ya que coincide, asiente, consiente lo correspondiente con el dicho. Además los aspectos que constituyen los diálogos y las acciones de Jorge corresponden a los paradigmas del mencionado sistema, mismos que parten de una conducta colectiva y que se enfatizan en la particularidad del personaje y las respuestas de los que lo circundan en la obra.

Paralelamente, la ideología del personaje René coincide con el sistema de la cosmópolis, donde los valores tradicionales no son regentes. Contribuye a la conformación de dicho sistema y pertenece a él bajo las mismas premisas que hemos destacado en cuanto a Jorge pero análogamente: sus textos reaccionan inversamente entre los dos personajes, lo blanco para uno será lo negro para el otro, lo cual se explicita claramente al observar el comportamiento de cada uno de sus paradigmas. Por tanto la función orientadora se cumple doblemente puesto que tanto los valores tradicionales del sistema de la provincia como la negación de los mismos en el sistema de la cosmópolis buscan proveer, cada uno desde su trinchera, respuestas a las preocupaciones más importantes de la época, sin centrarse enteramente en la religión, filosofía, ciencia o política, sino más bien tomando de ellas algunos elementos que les permiten justificar su existencia. Los valores tradicionales de la provincia expuestos en esta obra de Leal y Romero están reforzados por el catolicismo, sin embargo, no todo el comportamiento provinciano está fincado en él.

Finalmente hay una quinta función con la que cumple esta obra. La llamada expresividad de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores, que se caracteriza, de acuerdo a la voz de Vital (1996: 37) porque:

[...] ofrece ejemplos de una individualidad que es portadora de valores positivos y ejemplares, lo mismo que de la crisis que encaran dichos valores cuando se enfrentan con la realidad.

Esta función complementa a la anterior en esta obra. *Con las alas rotas* cumple doblemente con esta función, pues Jorge representa los valores positivos y ejemplares y, por contraparte, René, la crisis de dichos valores. Los caminos que buscan para el éxito son tan dispares como pensar en la provincia mexicana y la cosmópolis parisina de la década de mil novecientos veinte, años que corresponden tanto al tiempo interno de la obra, como al del momento de su escritura por parte del autor.

3.2. El matón de Aguascalientes recibe alas de ángel. O la ridiculización de la penitencia católica en la farsa de Antonio Acevedo Escobedo *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941)

La burla y el ridículo son, entre todas las injurias,
las que menos se perdonan
– Platón

Cualquiera sin sentido del humor
es una parodia de sí mismo
– Marilyn Manson

En primer lugar presentamos el cuadro 5, abajo, en el que se propone una vista panorámica del desarrollo del capítulo. El lector podrá encontrar de manera sintética información rápida para familiarizarse con el género, los temas, subtemas y motivos, el discurso de valores, los principales personajes y sus características esenciales y las funciones de la literatura que cumple la obra.

Cuadro 5. Síntesis del capítulo 3.2.

Género Farsa trágica	Objetivo: En esta farsa trágica, el planteamiento y el desarrollo es mayormente trágico, con elementos fársicos como los personajes fabulares o fantásticos (caballo, ángel, San Pedro); el desenlace es fársico puesto que en lugar de castigo hay premio. El objetivo de esta obra es el escarnio del castigo de la creencia católica.
Tema: Los valores tradicionales Subtemas: El machismo y la religión católica.	Motivos: El alcohol, el puñal, el caballo, la piedra.

Castigo	No lo hay.
Discurso religioso	Gorgonio Esparza hace y deshace a su antojo. No respeta, ni ley, ni moral, ni religión, ni amistad, ni amor. Al verse solo reflexiona y se suicida. Va al cielo. La obra cuestiona, burla, destruye y critica los valores tradicionales, ya que en lugar de ir al infierno, luego de toda una vida de las peores fechorías y transgresiones de todas convenciones de leyes humanas, morales, sociales, legales, celestiales, nuestro protagonista va al cielo.
Personajes	Protagonista – Antagonista. Gorgonio Esparza es protagonista y es antihéroe. Los demás personajes fungen como representación de la sociedad.
Funciones de la literatura	1) lúdica, 2) crítica, 3) ridiculizadora, 4) paródica, 5) desestabilizadora, 6) expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores y, por último, 7) función lingüística.

3.2.1. Género

Este texto dramático de Acevedo Escobedo trata sobre la vida y obra de Gorgonio Esparza, el matón de Aguascalientes, sintetizado en 7 cuadros. Ya que nos encontramos con un breve, pero complejo texto, habremos de diseccionar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

varios aspectos. Comencemos con algunas declaraciones y conceptualizaciones en relación a la composición literaria de la obra, antes de ir al género dramático de la misma. Lo primero que habremos de exponer es que la obra está escrita en forma de *corrido* tal como podemos apreciarlo en el siguiente fragmento:

...Y un día, en charla amena con los animadores del Teatro Guiñol "El Nahual", brotó de Pancho Díaz de León la feliz idea de revivir a "su" epónimo personaje y de retrasar –primero en su memoria y más tarde documentándose escrupulosamente– la desventura y hechos, "los espeluznantes sucesos" y de las vicisitudes de este hombre desgraciado y siniestro, héroe del "corrido" popular. [...] Y forjó la trama. (Lago, en Acevedo, 1944: 10).

La concepción de la idea pertenece entonces a Francisco Díaz de León. El héroe del *corrido* popular tuvo dos "padres". El primero ya lo hemos mencionado recién y es quien además prologó la obra. El segundo será, como bien lo puede intuir el lector, Antonio Acevedo Escobedo, quien para finales de los años treinta e inicios de los cuarenta era ya un escritor reconocido.

En cuanto a su composición, nos encontramos con un *corrido*. Según el estudio de Mendoza (1984: 463 – 464), el *corrido* es una manifestación de lo popular mexicano cuando trata los temas de "valientes" o "tragedias pasionales", y tiene una estructura octosilábica de cuatro estrofas, con rima abrazada en donde coinciden, la mayoría de los casos, el segundo y el cuarto verso. Presentamos a continuación una estrofa del *corrido* de "valientes" *Don Lucas Gutiérrez* (Mendoza, 1984: 189 – 190):

Decía Don Félix Ornelas,
con una pata arrastrando:
–Métnle balas de acero,
que ya le vamos ganando.

Y ahora un par de estrofas de Rosita Álvarez, para ejemplificar los *corridos* de "tragedias pasionales":

El año novecientos (8)
 treinta y cinco que pasó, (8)
 cuando estaba más contenta (8)
 Rosita Álvarez murió. (8)
 Su mamá le decía: (8)
 –Rosa, esta noche no sales. (8)
 –Mamá, no tengo la culpa (8)
 que a mí me gusten los bailes (8)
 (Mendoza, 1984: 330).

Además de su estructura versal, la obra para niños (Magaña, 1964: 108) pensada para *teatro guiñol*, Gorgonio Esparza está compuesta por siete cuadros. Cada cuadro tiene una estrofa inicial a modo de *canto* que sirve para introducir precisamente el lugar y el momento de la acción. A su vez, cada cuadro, luego del canto inicial, tiene una acotación entre paréntesis que explicita la ubicación espacio-temporal del mismo y de la acción. Incluso, puede ser entendido como el título de cada uno de los cuadros. Por ejemplo, veamos un fragmento del cuadro primero que se compone de diez estrofas más la estrofa inicial del *canto*. En total once estrofas que versan al inicio:

Cuadro Primero

Canto

¡Ay nahual cara de perro,
 ya no me enseñes los dientes:
 va a nacer el más “pantera”
 de todito Aguascalientes!
 (Prólogo.) (Acevedo, 1944: 21).

Como vemos este fragmento primero tiene la función de prólogo. Cada cuadro tendrá entre paréntesis ya la función, ya la ubicación espacio-temporal de la acción en que se habrá de desarrollar cada uno.

En cuanto al género dramático partamos de lo siguiente: En la obra siempre hay escándalos en torno al protagonista: cuando mata, huye, se suicida, bebe, entra al cielo. Hay además fenómenos que hasta este momento catalogaremos de "imposibles": el diálogo con el caballo, con las brujas, víboras, ángeles, nahuales, San Pedro. Todos estos son personajes no realistas o fantásticos. Los lugares son realistas y no realistas, pues los hay desde las cantinas, la cárcel y la huerta de Gorgonio, hasta el cielo. Nos ocuparemos de las cuestiones realistas y no realistas más adelante.

Además el comportamiento de Gorgonio es al extremo: egoísta, despiadado, decidido, ilícito, con todas las consecuencias que esto pueda conllevar, sin miramiento alguno. Sin embargo, ante tanta barbarie, la lectura lleva a la risa. ¿Cuántas veces hemos imaginado matar a nuestro jefe, al que tiene más poder o suerte? ¿Cuántas veces hemos querido hacer justicia por nuestra propia mano aunque escape o exceda leyes humanas o divinas o simplemente hacer "lo que se nos dé nuestra regalada gana" sin importar nada más? ¿Cuántas veces en nuestras lecturas de diversa índole nos hemos sentido identificados o hasta nos hemos regodeado con los personajes que rompen las leyes de distinta naturaleza, que roban y matan, enamoran y huyen, en actitudes *donjuanescas* o *robinhoodescas*, porque nosotros mismos no nos hemos atrevido a romper las reglas establecidas ya sea para lo más trivial o lo más trascendental? Por todo lo anterior podemos emparentar el texto de Escobedo con la farsa, de lo cual Alatorre (1999: 112) señala que:

La farsa persigue el escándalo, para lograrlo va a echar mano de todos los recursos posibles para "cargar de sentido" hasta el acto más trivial [...]; el espectador está sujeto a un trabajo de codificación-decodificación vertiginoso y, al mismo tiempo, al descubrir la "desnudez" de algo, el acto infraganti de tal desnudez provoca risa, la carcajada liberadora de lo reprimido. [...] a pesar de ser dolorosa, la farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa.

Además en el mismo "Prólogo Presentación de los Personajes" (sic) de la obra, escrito por Francisco Díaz de León, se lee:

Entre un Ángel y un Demonio
escribieron esta farsa.

Es la vida de Gorgonio,

Cuyo apellido es Esparza. (Díaz de León, en Acevedo, 1944: 19).

La postura en tanto que farsa se refrenda si leemos la postura de Magaña (1964: 108), quien refiere que en *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, a manera de prólogo aparece un corrido de Paco Díaz de León, el famoso Paco de las serenatas de acordeón, en que comienza diciendo que esta farsa fue escrita "entre un ángel y un demonio". Así parece realmente, porque la obra tiene trozos divinos y pasajes endemoniados por su fuerza popular.

La farsa es la construcción dramática que nos permite desnudar nuestras represiones al identificarnos con lo que leemos o presenciamos. Es el teatro que nos libera de nuestros más recónditos deseos. Pero "la farsa pura no existe. El género fársico conlleva en cada obra en particular uno –cualquiera– de los otros géneros dramáticos" (Rivera, 1989: 191). La obra, entonces está compuesta por farsa y se complementa con otro más. De acuerdo a las grandes transgresiones que comete todo el tiempo nuestro protagonista (matar, matar, matar, robar), y ya que éstas se dirigen hacia la sociedad, pensamos que se puede emparentar con la tragedia. Veamos qué sucede con este género de acuerdo al mismo teórico:

Todos los grandes errores asumidos por la humanidad, las más grandes agresiones al espíritu universal y sus grandes consecuencias, tanto negativas como positivas, desde la crucifixión de Jesús, hasta las dos últimas guerras holocáusticas podrían ser ilustradas dramáticamente mediante este género. [...] La tragedia testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano; remueve la consciencia y trasciende el plano de lo puramente

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

moral y terrenal. Sin ser un género propiamente místico es profundamente religioso. (Rivera, 1989: 87).

Son grandes agresiones los asesinatos que comete Gorgonio en el cuadro segundo, en la taberna de "El Toro", o en el cuadro cuarto en la huerta de Gorgonio, cuando mata a su mujer "la Sotera". Describamos el último cuadro mencionado: Gorgonio es celoso en extremo. Vio hablar y reír a su mujer de diez años, Sotera, con Urbano, viudo de su hermana. Le "hirvió" la sangre ante la escena. Sotera le lleva de comer lo que le gusta, birria, sangre (parece ser moronga, morcilla) y chicharrón y botellón. Gorgonio le reclama sus risas y que si no será que la trae "encampanada". Ella le contesta que no pasa nada y que al contrario, luego de diez años él la trata "como trapo en basurero". Sólo por eso la mata de "trece cariños" (trece golpes con una piedra):

GORGONIO

Ora lo verás, "chirrión",

Cómo no vuelves a hablar;

Yo con mi mucha experiencia

Prontito te haré callar.

(La persigue. Ella queda detrás de un árbol, de modo que sólo se vea que le descarga la piedra trece veces)

Con estos trece cariños

Ya tienes para un ratito;

Lástima que no supiste

Que yo no soporto un grito. (Acevedo, 1944: 26).

La gran agresión se ha cumplido pues Gorgonio ha matado a su pareja Sotera. Más adelante en el apartado "No matarás" hablaremos sobre esto. Ahora lo importante es responder cuál será la consecuencia. Dependiendo de las culturas, de las sociedades, de los tiempos y de los usos y costumbres, entre otras variables, podemos responder la pregunta de maneras muy diversas. Alguna obra podría enfrentar la venganza de Urbano si es que en verdad había algo detrás; en otra podría pasar desapercibido el hecho, ya que en ciertas culturas la mujer

que engaña, o que se sospecha que engaña, le brinda todo el derecho al hombre de matarla. Alguna otra podría tener consecuencias metafísicas, o legales, o espirituales. En la tragedia debe haber una consecuencia de magnitud que iguale, contrarreste o equilibre las cosas. Es así que en el cuadro siguiente, el quinto, Gorgonio va a la cárcel. Pero veamos lo que ocurre allí:

Canto

A Gorgonio, tras su crimen,
la justicia lo encerró;
vino la "bola" señores,
y la paloma voló.

(En la cárcel) [...]

Otro preso

¡Conque don Gorgonio
Esparza
cree que es el rey de los
presos!

Gorgonio

¡Toma pa que no me faltes,

no me confundas con esos!

(Lo mata) [...]

Juez

En el nombre de la ley
te vengo a notificar

que mañana muy temprano

te vamos a fusilar. [...] *(Se oye un
terrible clamor de gritos. Gorgonio
da un golpe al Juez y corre.)*

Una voz recia

¡Libertad! ¡Viva Carranza! *(Sigues
el clamor.)* (Acevedo, 1944: 26 –
27).

Allí Gorgonio ha matado a un hombre por burlarse de él. En el canto inicial al cuadro se lee, en los versos tercero y cuarto, que vino la "bola" y que "la paloma voló". Esto hace alusión a lo que sucede cuando el Juez le notifica que lo van a fusilar y se empieza a escuchar un clamor de gritos. Ese clamor es de quienes vienen a ayudarlo a escapar de la reclusión, donde aprovecha Gorgonio y tras asestar un golpe al juez, huye. Al final se escucha una voz enaltecida clamando a la libertad y a Carranza. Recordemos que la "bola" era como se le denominaba a los integrantes de los grupos armados de la Revolución. En este caso no ahondaremos en las conexiones revolucionarias, pero sí reconoceremos que este hallazgo nos brinda una ubicación temporal para el desarrollo interno de la ficción, el cual es en los tiempos de la Revolución Mexicana.

Al respecto de la tragedia, a grandes agresiones, graves consecuencias. Rivera (1989: 88 – 89) pone el acento a esta idea, como lo vemos en el siguiente extracto::

La tragedia cumple su función mediante el método más común dentro del drama: presenta agresiones a los valores –en su caso a los reconocidos como superiores– y las consecuencias –trágicas– de dichas agresiones. De esta manera, lleva al espectador a tomar conciencia de que la arbitrariedad sin límites, el salirse de una órbita ya natural o humanamente establecida, induce al hombre a su propia aniquilación, como consecuencia de su soberbia, su ineficiencia, y su torpeza, de su poca fortaleza y su finitud.

De acuerdo a esto, parecería que la cárcel sería la consecuencia, pero incluso estando allí comete otro asesinato y no contento con ello, justo cuando le están leyendo la sentencia y el castigo que consiste en el fusilamiento, con el cual se espera que resarza el daño a la sociedad por los múltiples crímenes, se fuga de la cárcel. Gorgonio ha roto las leyes humanas asesinando, y las ha roto también cuando lo han querido procesar por ello; aun así, continúa impune. Cuál será la gran consecuencia.

Gorgonio

[...] No creo que yo haya hecho
bien
Con tanta fiera matanza; [...]
No estará mal que ora mismo
pagues tu cuenta crecida.
[...]

Vamos a ver si me sirve

este petardo bien fino [...]

*(Se mete el petardo en la
boca, lo enciende y estalla
Gorgonio.)*

(Acevedo, 1944: 28 – 29).

Se ha suicidado. Es de suponer que un personaje como éste, que se desarrolló en una ficción que tiene como controles las leyes humanas y las leyes de catolicismo, debería ir al infierno como consecuencia final. Identificamos el ambiente de la obra primero de leyes humanas, pues es la primera consecuencia que adviene, misma que ya vimos, ha sido burlada. Luego como católico, por el

cuadro séptimo. Al presentarse como última instancia la ley de Dios se da a entender que es ésta la ley máxima, ante la cual se habría de hacer justicia luego de la larga concatenación de, ya no crímenes (ley humana), sino pecados (ley católica). De acuerdo con esto Gorgonio debería condenarse e ir al infierno, y, de esta forma, el género como tragedia se concretaría. Pero en lugar de esto va al cielo. Leamos:

Canto

¡Ay Gorgonio, aquí dejaste
puro luto y desconsuelo!
A ver si te portas bien
en las alturas del cielo.

(Apoteosis en la gloria.) [...]

Gorgonio [...]

Acabé ya con mi vida
de asesino y de "maldito",
y tus órdenes espero
para hacerla de angelito.

San Pedro

Toma tus alas; procura
portarte bien hasta el fin; [...]
(Acevedo, 1944: 29 – 30).

Gorgonio está atentando contra el valor de la vida, de amigos, familiares, desconocidos, compañeros de bandolerismo, reos, de sí mismo, pues finalmente se suicida. Nos quedamos esperando su castigo en la cárcel, desde las órbitas humanamente establecidas, o en el infierno, desde el catolicismo. No hay castigo. En lugar de eso va al cielo donde queda a las órdenes de San Pedro para fungir como "angelito" y éste le da sus alas y le dice que procure portarse bien. Es aquí donde entra la farsa.

La farsa es un grito de rebeldía, una crítica rabiosa, una burla descarnada, una visión particular y audaz de percibir la verdad, una forma distinta de racionalizar, una fuga instintiva de un peligro determinado, una compenetración valiente y honesta en el trasfondo de las apariencias, puede ser también una investigación científica y profundamente humana en la psicología del hombre, una tesis en la recodificación de los valores, una proposición concienzuda o un anhelo intenso y espiritual de transformar la

vida para mejorarla, una historia a tal grado optimista o pesimista que resulta chusca por imposible, una exposición fantástica de una concepción estética, una fantasía compartible con los demás, una idealización o una negación total. Rivera, 1989: 192).

Que Gorgonio reciba alas por parte de San Pedro en el cuadro final es un grito de rebeldía ante la creencia católica. Luego de las múltiples atrocidades cometidas por Gorgonio Esparza, finalmente no hay castigo. Incluso más que castigo, se le premia.

La obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* tiene por objetivo criticar las leyes pero, principal y mayormente, la ley del dios católico y burlarse de las consecuencias de "obrar mal", pues, luego de robar, maldecir, golpear, burlarse, faltar al respeto, matar a desconocidos, amigos, esposa, y hacer y deshacer sin obedecer regla social alguna, leyes del hombre o de Dios, no hay un castigo. En lugar de eso, luego de toda una vida de bandolerismo y de muerte, Gorgonio va al cielo. Sí, va al cielo.

Como podemos concluir hasta aquí, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* es una farsa trágica o una tragedia fársica; ambas acepciones están aceptadas (Rivera, 1989: 193). Como vemos nos enfrentamos a una obra de considerable complejidad compositiva, pues recapitulando, se trata de una obra pensada para teatro guiñol, escrita en verso como corrido, que pertenece al género dramático de la farsa y que es trágica. Aquí no se detiene su complejidad, riqueza y vastedad.

3.2.2. Temas y motivos

Hablábamos de que la conducta del personaje es el bandolerismo y dar muerte a todo aquél que atenta contra su valentía o su voluntad. Y en relación a ello, lo acercábamos al catolicismo. Seamos más precisos, acerquemos el caso a partir de la ley máxima: Los diez mandamientos de la ley de Dios, según el Catecismo

de la Iglesia Católica (2052 – 2557)⁴, son los siguientes: 1. Amarás a Dios sobre todas las cosas. 2. No tomarás el Nombre de Dios en vano. 3. Santificarás las fiestas. 4. Honrarás a tu padre y a tu madre. 5. No matarás. 6. No cometerás actos impuros. 7. No robarás. 8. No dirás falso testimonio ni mentirás. 9. No consentirás pensamientos ni deseos impuros. 10. No codiciarás los bienes ajenos.

Gorgonio no respeta los diez mandamientos. Principalmente quebranta el quinto mandamiento, que es *No matarás*. Y no obedecer uno sólo de los mandamientos es ir en contra de toda la Ley. Se lee en Santiago 2.10–11⁵:

10 En efecto, aunque uno cumpla toda la Ley, si peca contra un solo precepto, quebrante toda la Ley.

11 Porque el que ha dicho: No cometerás adulterio, dijo también: No matarás. Por lo tanto, si evitas el adulterio, pero cometes un homicidio, te haces transgresor de la Ley.

3.2.2.1. No matarás

Gorgonio mata a diestra y siniestra a lo largo de la obra. Curiosamente desde el cuadro primero en el que se presenta el nacimiento de Gorgonio Esparza, los portavoces de su alumbramiento, los nahuales y las brujas, entre otros, ya predicen que el personaje se caracterizará por ser *maldito*, *infundir miedo*, *se le auguran venias sangrientas*, *tiene el respaldo de las Brujas*.

⁴ Disponible en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html, consultado el 26 de enero de 2015.

⁵ “Carta de Santiago 2.10 – 11” en *Nuevo Testamento*. Disponible en: http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_P10D.HTM. Consultado el 24 de agosto de 2014.

Nahuales

[...] Escóndanse en sus
casitas,
prevénganse con pistolas,
porque de puro asesino
dejará ciudades solas.
[...]

Brujas

[...] ¡Cuidado con que a Gorgonio
nadie lo insulte ni ofenda!
El que quiera algo con él,
que con nosotras se entienda.
Ya pronto conocerán
las hazañas de Gorgonio;
dondequiera dejará
un sangriento testimonio.
(Acevedo, 1944: 21 – 22).

En el cuadro segundo, que acontece en la taberna de "El Toro", están tres matones presumiendo su calaña. "El Bigotes" mató a alguien, Macario se robó a una muchacha y mató al padre, y "Pata Seca", que anduvo con Juan Chávez, mató a los quince de la familia Maciel. En eso entra Gorgonio a la taberna, pide al acordeonista la canción "En medio del augusto silencio de la noche", de lo cual "Pata Seca" se burla y lo tilda de marica. Gorgonio los reta y los vence a los tres a oscuras "por provocar a un valiente".

[...] "Pata Seca"

Óiganos señor Gorgonio,
a ver si usted nos explica,
pero con esos gemidos
hasta parece marica.

Gorgonio

Ora sí, pues qué se han
"créido",
"coyones" caras de Mengo;
apagaremos la luz,
que yo para todos tengo.

Una voz

Ora, recoja sus tripas,
porque ya me tropecé

Otra voz

¡Válgame mi mala pata,
ya no me levantaré!

Gorgonio

¡Ay, caray, tengo las manos
llenas de sangre caliente!
¡Eso salieron ganando
por provocar a un valiente!
(Acevedo, 1944: 23).

El cuadro tercero sucede en la tienda de “los 5 señores”; llegan Gorgonio y su caballo a la tienda. Pide un mezcal para el caballo y para él un tequila y una cerveza. El caballo le dice que no quiere tomar, pero Gorgonio lo convence. Se porta templado, valiente y arrogante con quien lo saluda bien y, al final, le dice al tendero que guarde a la muchacha para llevársela al galope cuando crezca y lo amenaza con matarlo con su puñal si se enoja:

Gorgonio

Ándale tú, mi caballo,
Ya está el mezcal en la artesa,
(Al tendero.)

y a mí tráigame volando
un tequila y mi cerveza. [...]
Hazte más hombre, caballo,
Debes ser buen bebedor; [...]

El caballo

Sólo porque usted es muy hombre
le daré satisfacción; [...]

Gorgonio

Cuando alguien te caiga mal
dale una coz al instante;
muéstrate siempre templado;
muy valiente y arrogante. (Al
tendero.)

¡Nos vamos! Le encargo a Lupe,
que está de guapa hasta el tope;
cuando crezca la muchacha
me la llevaré al galope.

Cuidado con que se enoje [...]
Porque el puñal de Gorgonio
Toditito lo remedia. (Acevedo,
1944: 24 – 25).

Se establece una relación entre ser bebedor, “tener a la gente a raya”, ganarse respeto o miedo, amenazar con el puñal y andar de mujeriego con ser “muy hombre”. Es precisamente aquí donde ya tenemos los elementos para desvelar el tema del machismo, y se concreta en motivos tales como el caballo, el alcohol –en este caso cerveza, tequila y mezcal– y el puñal, como lo hemos visto.

En el cuadro cuarto Gorgonio mata a su mujer. Dado que ya lo habíamos visto anteriormente, aprovecharemos la escena que ya hemos analizado en cuanto a género para dirigirlo hacia lo que ahora nos interesa: en el asesinato y lo que sucede alrededor, se asocian los celos de Gorgonio con la *inseguridad*. La

confusión de la valentía con la violencia y con el ocultamiento de la verdad, como podemos verlo en el siguiente fragmento:

[...] (*La persigue. Ella queda detrás de un árbol, de modo que sólo se vea que le descarga la piedra trece veces*) [...]

Esconderla necesito,
porque si no yo me fundo;
aquí estarás muy a gusto
y ya puede hablar el mundo. (*La echa en un pozo.*) (Acevedo, 1944: 26).

El macho es celoso y es inseguro, no puede ver a su mujer hablar, intercambiar gestos, socializar con otro hombre porque se siente amenazado, ya sea porque da por hecho que el otro hombre tiene por objetivo desplazarlo de la relación que tiene con su mujer, o porque es ésta la que desea dejarlo para irse con ese otro hombre. Recordemos la risa de Urbano y Sotera. Ante esta posibilidad, el tema del machismo se observa cuando Gorgonio actúa con la "valentía" que le caracteriza, y la comete con la resolución violenta de las amenazas, en este caso con el motivo de la piedra y los "trece cariñitos" que le asesta para cometer el asesinato. Además, de acuerdo al Nuevo Testamento, es especialmente grave en cuanto al quinto mandamiento de la creencia católica:

El infanticidio, el fratricidio, el parricidio, el homicidio del cónyuge son crímenes especialmente graves a causa de los vínculos naturales que rompen.⁶

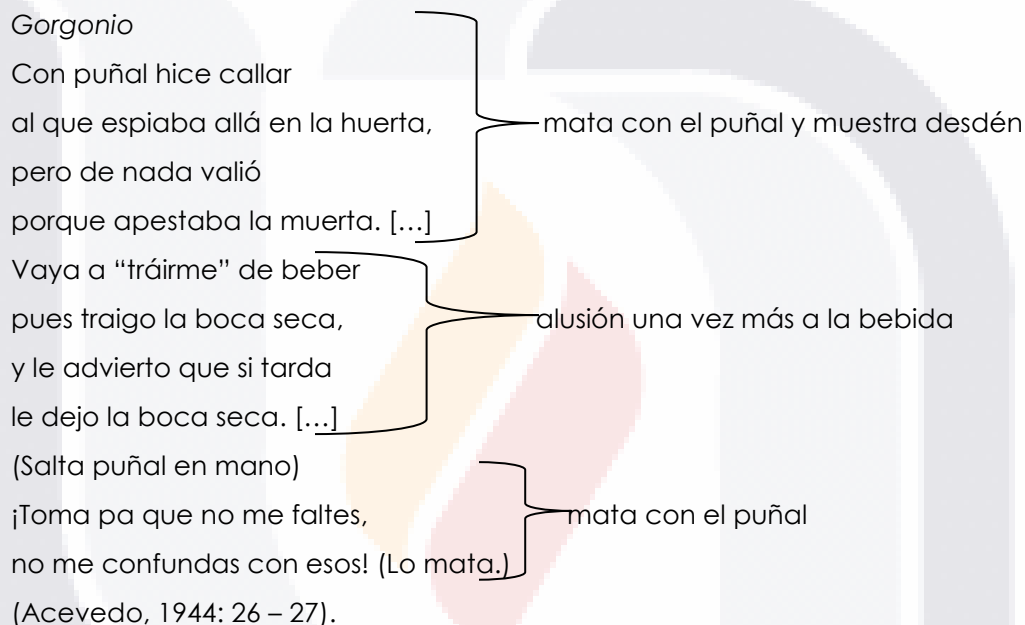
Es en la cárcel donde se desarrolla el cuadro quinto. Este cuadro se compone por doce estrofas más la estrofa del canto inicial, 13 estrofas.

Otras características ligadas al machismo son las de índole actitudinal. Recordemos el consejo para ser hombre que le daba al caballo, que ya mencionamos antes, sobre "ser arrogante y dar coz". Gorgonio muestra actitudes

⁶ Disponible en "El nuevo testamento", en: http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a5_sp.html, consultado el 4 de agosto de 2014.

similares, como el *desdén*, que se nota cuando habla de otra muerte, ahora, de un testigo que presencié el crimen contra su cónyuge. Más delante, ya recluso, ya por su fama, ya por acción, se manifiesta su actitud *amedrentadora*, *bravucona*, *impositiva*. Posteriormente alguien se burla, ya lo comentamos antes, y lo llama “rey de los presos”: Veamos el esquema que ejemplifica los tres casos, precisados en los motivos del puñal y del alcohol:

Esquema 2. El macho y los motivos del puñal y el alcohol



Nuestro protagonista tiene mucha experiencia en el *bandolerismo*, en *burlar*, *mentir*, *robar*, *matar*. En hacer su voluntad fuera de las reglas sociales o de la justicia. El juez entra a la celda a notificarle su sentencia, pero a éste no lo mata, sólo le asesta un golpe para escapar. Recapitulando, en este cuadro se reitera el tema del machismo en los motivos del puñal, reiteradamente, y en menor grado, en el de beber.

El cuadro sexto se desarrolla en una recámara de su casa. Su estructura es de trece estrofas más la estrofa inicial del canto; en total, catorce estrofas. Gorgonio reflexiona sobre la libertad de hacer y deshacer sin seguir reglas, y en las injurias cometidas por sus actitudes *bandolerescas*:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] por andar de borracho,
peleonero y valiente,
yo ya no recordaba
que maté a toda mi gente. (Acevedo, 1944: 28).

Comienza un arrepentimiento que no viene de la moral, ni de las leyes, ni de la religión: viene un remordimiento desde la reflexión cuando ya ha terminado con todo cuanto, incluso era parte de él como sus secuaces y familiares. Se observa aquí también el tema del machismo en el motivo del alcohol, pues “por andar de borracho, peleonero y valiente” fue que mató a toda su gente. Además el arrepentimiento no es el esperado acto de contrición de la creencia católica; es, al contrario, un gesto más de egoísmo: él se siente solo.

La conclusión llega en el cuadro séptimo, el cual se compone por 14 estrofas más la inicial del canto. En este cuadro dialogan la muerte, san Pedro, el caballo, el ángel. La muerte le dice a san Pedro que lo perdone porque no pudo llevarse a Gorgonio, quien se suicidó; el caballo muere de tristeza y va al cielo, donde pregunta a san Pedro por Gorgonio. Llega un Ángel corriendo pues llegó Gorgonio amenazando y aterrizando. Le dice san Pedro que no se tolera el borlote.

Luego de ser un asesino que no respetó ni a sus amigos ni familiares, que se tornaba “valiente” ante la más mínima provocación, descargando su ira sin distinguir persona; de estar en la cárcel por matar a su esposa y de suicidarse por arrepentimiento egoísta, al verse solo y reflexionar, llega a la fuerza, haciendo alboroto y bebiendo, al cielo. Se rinde ante san Pedro quien le da sus alas para que sea un ángel junto con su caballo. Esto es claramente una contradicción de la religión católica, pues el suicida, aun arrepentido no va al cielo; y con la carga de crímenes cometidos, menos. Gorgonio era tan seguidor de su propia ley que ni el cielo pudo impedirle la entrada.

Conviene recordar que el cuadro es una “apoteosis en la gloria”. Recordemos especialmente que, según la Real Academia de la Lengua, apoteosis es:

apoteosis⁷.

(Del lat. *apotheōsis*, y este del gr. ἀποθεώσις, deificación).

1. f. Enalzamiento de una persona con grandes honores o alabanzas.
2. f. Escena espectacular con que concluyen algunas funciones teatrales, normalmente de géneros ligeros.
3. f. Manifestación de gran entusiasmo en algún momento de una celebración o acto colectivo.
4. f. En el mundo clásico, concesión de la dignidad de dioses a los héroes.

Conversaremos en este momento con el subapartado de "Género". Como ya se mencionó allá, Gorgonio no va al infierno, sino al cielo, y esto determina en gran parte el género de farsa trágica. El que debería ir al infierno, va al cielo. Esto bien podría conectarse con la acepción primera, pues finalmente existe un ensalzamiento de Gorgonio, pues se le brinda el gran honor católico de la divinidad, al obtener sus alas para ser un ángel. La acepción segunda habla de una escena espectacular final, y qué cosa más del tono referido que una donde entra Gorgonio con estruendo, bebiendo y gritando al cielo. La acepción tercera habla de un gran entusiasmo en una celebración o acto colectivo. La celebración de la entrada al reino de los cielos es una de las más grandes del catolicismo. En la cuarta acepción se habla de que la apoteosis, en el mundo clásico, es cuando se concede la dignidad de dioses a los héroes. Nuestro protagonista es reconocido como héroe y logra la divinidad angelical.

La obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* es una tragedia fársica porque tiene una estructura general de obra clásica, pues va desfilando por diversos espacios yendo contra las leyes impuestas ya del hombre, ya divinas. Como ya referimos antes, la tragedia tal cual se cumpliría si se reestableciera el orden de las cosas con un castigo ejemplar hacia Gorgonio, en este caso, destinándolo al infierno. Sin embargo la farsa se cumple justo en la apoteosis, puesto que se ensalza al "matón de Aguascalientes" mediante la celebración entre bebida y griterío de la

⁷ Así lo define la RAE, disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=apoteosis>, consultado el 5 de agosto de 2014.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dignidad divina, donde se le otorga la categoría de ángel, como si de un héroe se tratase. Es así que se concreta la ridiculización del castigo católico.

3.2.3. Funciones de la literatura

¡Ya viene Gorgonio Esparza! a pesar de ser breve en cuanto a su extensión textual, tiene una complejidad en cuanto a su composición y estructura. En relación a las funciones de la literatura desempeña siete.

La naturaleza de la obra es lúdica. Vital nos dice al respecto que:

El hombre ha encontrado en las literaturas oral y escrita una manera de plantarse juguetonamente ante el mundo, de poner en primer término las posibilidades combinatorias de la imaginación como gozne entre la inteligencia y la vida. (Vital, 1996: 18).

Podemos observar que esta función atañe no sólo a los personajes, sino a la pluma del autor. Es así que la obra presenta diversas posibilidades de características y tipos para el lector: farsa trágica escrita en verso tipo corrido pensada para teatro guiñol y además varias funciones literarias. La imaginación que denota Acevedo Escobedo es variada no sólo en cuanto a fondo (estructura) sino también en cuanto a forma (estilo, oralidad) ya que la obra se mueve sobre sobre la oralidad pues el léxico de los personajes es popular.

El personaje de Gorgonio se comporta como el héroe trágico que va en contra de lo establecido, en el que la imaginación nos lleva más allá de lo que habría de esperarse luego de sus acciones y transgresiones en el ambiente del tipo católico en el cual se desarrolla la obra. El juego está en primer término cuando no se trata de llegar a la meta preestablecida por el catolicismo, sino en destrincar lo predecible e intercambiarlo por las acciones contrapuestas a dicho sistema de creencias. La función lúdica se cumple ya que tanto la complejidad estructural de que está dotada la obra por medio de la pluma combinatoria del autor, así como el comportamiento del personaje principal alrededor del cual

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

gira la totalidad de la obra conforman un engranaje de un reloj que marca la hora de un juego que desafía en todo momento a los valores tradicionales.

¿De qué forma los desafía? Criticando, ridiculizando y parodiando. Veamos lo que refiere Vital al respecto de la función crítica:

Es una de las características de la Modernidad. [...] Como ejemplo baste mencionar la narratividad de Voltaire (especialmente *Cándido*), paradigma de la despotenciación de un sistema de pensamiento que se concretaba en creencias y, mejor aún, en credulidades. [...] Es la puesta al desnudo de mecanismos ideológicos, políticos, mentales, o estéticos con el fin de provocar una evolución tanto en hábitos de pensamiento como en sistemas culturales. (Vital, 1996: 20).

En *Ya viene Gorgonio Esparza* se desnuda el mecanismo del sistema de creencias como lo es en este caso el catolicismo. El castigo que no llega toda vez que se han cumplido las condiciones propicias para su aplicación de acuerdo al viaje de crímenes bandoleros por los que nos lleva el antihéroe Gorgonio. Es inevitable el cuestionamiento crítico sobre el sistema en que está intrincado, toda vez que propone una perspectiva distinta de resolución de la vida, luego de violar los valores tradicionales cimentados en esta obra en las leyes humanas y en la religión ya mencionada. En perspectiva:

Así como en *Ensalada de pollos* el autor no parece tener ninguna intención especial con respecto a Mixcalco, éste describe de una manera que permite al lector actual advertir la devastación sufrida por esta zona antaño reservada para paseos dominicales. De este modo José Tomás de Cuellar podría convertirse *avant la lettre* [sic], en un crítico de la destrucción de la ecología en la Ciudad de México. (Vital, 1996: 20 – 21).

La función crítica se cumple ya que al proponer un personaje que transgrede los valores y leyes referidas y, en lugar de verse afectado termina premiado, pone al descubierto de manera juguetona por un lado un sistema cultural de leyes jurídicas que no asegura justicia real en todos los casos en que se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

aplique la ley. Y por otro lado un sistema de creencias que finalmente perdona lo imperdonable. Ambos referidos constituidos en los valores tradicionales que retrata la obra. De esta forma Acevedo Escobedo es un crítico de los sistemas de valores tradicionales. A fin de complementar, conectemos la función ridiculizadora:

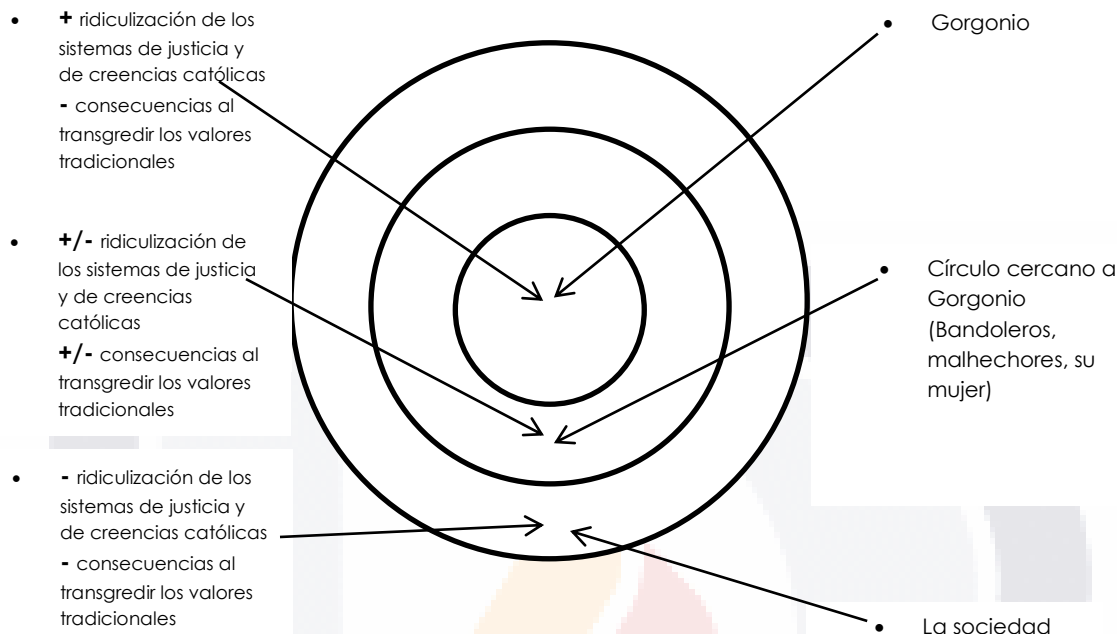
Ligada a la anterior, ésta tiene un carácter de apoyo y de énfasis: se propone desarticular un hábito o una actitud o bien exhibir algún desajuste, como el de un individuo con respecto al resto de su comunidad; por ejemplo el constante ridículo de *Don quijote* hace patente la conflictiva y cómica convivencia de dos tiempos históricos con sus respectivos sistemas de valores. (Vital, 1996: 21).

Precisamente contribuye con la anterior función ya que enfatiza la desarticulación de los hábitos. El personaje principal es el desajuste materializado personaje, toda vez que es opuesto a su comunidad.

A continuación se muestra un esquema compuesto por tres círculos concéntricos. El lector debe observar dos cosas: 1) a la derecha vemos los personajes que conforman cada círculo. Así, en el centro, dentro del primer círculo, se encuentra Gorgonio; en el segundo, los personajes cercanos a él, tales como Bandoleros, malhechores y su mujer "la Sotera"; y en el tercero, los demás personajes de la sociedad. 2) a la izquierda vemos la descripción del grado de ridiculización de los sistemas de justicia y de creencias católicas, y las consecuencias al transgredir los valores tradicionales, según el círculo correspondiente:

Esquema 3.

Grado de ridiculización de los sistemas de justicia y de creencias católicas,
y consecuencias al transgredir los valores tradicionales



De acuerdo al esquema anterior, diremos que “el matón de Aguascalientes” exhibe, al grado de ridiculizar, que no hay consecuencias negativas por desobedecer o transgredir los sistemas de justicia, creencia y valores tradicionales. Él es el único en quien no aplica ley alguna, ni humana, ni católica. Por contraparte, para los personajes de las otras dos referencias geométricas, sí existen repercusiones. A medida que nos acercamos al centro donde está Gorgonio, los valores tradicionales y su desobediencia, importan cada vez menos hasta que se invierte o simplemente no importa si se respetan o se agreden.

La literatura ha actuado muchas ocasiones como “un disolvente deslegitimador de las grandes ideologías [...] un discurso que ridiculiza [...] a través, entre otros recursos, de la exageración”, según Vital (1996: 21). Es de esta forma que la función ridiculizadora en la obra se cumple ya que Gorgonio es el parteaguas que exhibe de manera hiperbólica: rompe las reglas de justicia y católicas del lugar revelando una suerte de desarticulación del castigo o penitencia luego del juicio y *post mortem*.

La función paródica está compenetrada con las dos anteriores: paródica y crítica. Leamos lo que Alberto Vital nos refiere a propósito de la primera de las aquí mencionadas:

Hermana de la anterior, se distingue en que el texto aquí ataca a otros textos y otros discursos. Por ejemplo en *El Quijote*, Cervantes *ridiculiza* las pretensiones de su protagonista y *parodia* los estereotipos y las exageradas fantasías de la novela de caballerías, así como por extensión, todos los códigos posibles de conducta, tan comunes en sociedades que buscan alcanzar la regulación absoluta de sus hábitos y de sus posibilidades de interacción. (Vital, 1996: 22 – 23).

Por un lado parodia el drama de corte clásico, como aquél que considera profecías o vaticina destino o hado desde el nacimiento del héroe, el cual es asistido por entes sobrenaturales de orden divino, teogónico o por brujas, hechiceras. Varios son los ejemplos, pero podemos mencionar al respecto: *Macbeth* en el Acto I escena I, que acontece alrededor de las brujas quienes vaticinan el poder en manos del protagonista.

ACT I SCENE I: A desert place.

[Thunder and lightning. Enter three Witches.]

First Witch: When shall we three meet again
 In thunder, lightning, or in rain?

Second Witch: When the hurlyburly's done,
 When the battle's lost and won.

Third Witch: That will be ere the set of sun.

First Witch: Where the place?

Second Witch: Upon the heath.

Third Witch: There to meet with Macbeth.

First Witch: I come, Graymalkin!

Second Witch: Paddock calls.

Third Witch: Anon.

ALL: Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air.

[Exeunt.] (Shakespeare, 2004⁸: 793 - 794)

En su lugar nace el antihéroe Gorgonio. Y nace entre las voces ya no sólo de entes sobrenaturales de tinte clásico epopéyico o trágico, sino de otros localizados tales como nahuales, brujas tropicalizadas y víboras. En lugar de vaticinar la llegada del héroe que finalmente sucumbirá por sus transgresiones al orden y la ambición desmedida por el poder en Escocia, como sucede con *Macbeth*, Gorgonio es el matón de una localidad llamada Aguascalientes, quien no sucumbirá a pesar del comportamiento contra los distintos órdenes.

La función paródica se cumple ya que en la obra se ridiculizan los mandatos católicos y jurídicos al parodiar el esquema de la tragedia orden – desorden – nuevo orden, auxiliándose de la farsa para validar dicha acción manteniendo el comportamiento ya referido, pero en el cual el nuevo orden, no germina del héroe que sucumbe, sino del antihéroe que triunfa al parodiar así los códigos de los valores tradicionales y negar el castigo conmutándolo por premio que viene desde el orden máximo de las puertas del catolicismo como lo es San Pedro.

Como observamos no existe una coherencia o estabilidad en cuanto al comportamiento de los valores en relación al protagonista. Dice Vital de la función desestabilizadora:

Próxima a la función crítica. Mientras que la mencionada parece tener un carácter propositivo que se vincula, explícita o implícitamente a ese proceso de desmontaje que le es característico, la desestabilizadora, en cambio, no proporciona un modelo alternativo, tácito o patente, que sustituyera al sistema recién desarticulado. (Vital, 1996: 24).

⁸ Según *First Folio*, la obra se editó por primera vez en 1623, aunque posiblemente se haya escrito hacia 1606, y existen noticias de que fue representada en el globo en 1611. Información disponible en: <http://william-shakespeare.classic-literature.co.uk/william-shakespeare-first-folio.asp>, consultado el 25 de enero de 2015.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¡Ya viene Gorgonio Esparza!, las acciones del protagonista en ésta dan para que se escandalice, y sin embargo ni dentro ni fuera hay repercusiones de carácter correctivas o de sermón. Además no constituye una propuesta de modelo a seguir en lugar del católico desarticulado.

La función se cumple ya que Gorgonio no pretende ser un modelo a seguir de manera tácita, no de manera didáctica. Su comportamiento es desmedido y descontrolado puesto que, como ya vimos anteriormente, se le "calienta la sangre" y no piensa antes de actuar cuando "tientan a un valiente". Si bien impone su ley, no quiere que ésta sea extensiva al grado de ser una nueva ley regente; poco lo importa lo que pasa con los demás y si sufren justicias o injusticias; a él lo que le importa es que se haga su voluntad, su ley, pero no que sea esta la ley de todos, sino de él mismo.

Viene ahora otra función que, como la crítica, está ligada a la modernidad: la emancipadora. Leamos a Vital:

Se liga a la modernidad y a la posmodernidad. La épica es un ejemplo, pues durante años de opresión los lectores vuelven los ojos a sus grandes relatos épicos para tomar en ellos un modelo. (Vital, 1996: 32).

Existe en la obra una diversidad de elementos coincidentes con los textos de corte épico, tales como el héroe o el antihéroe, el caballo, la aventura, la odisea, sin embargo, no contamos con los argumentos suficientes para conectar esta obra con la épica más allá del comentario de Roberto Lago en el prólogo de la misma:

Tiene esta obra –vista desde otro ángulo – importancia trascendente, porque quizá con algunos siglos de retraso recoge el "corrido" o la epopeya popular – recreándolo – y lo lleva al escenario, tal como Lope de Vega lo hiciera con *Fuenteovejuna*. (Lago, en Acevedo, 1944: 14 – 15).

No podemos concluir que la función emancipadora se cumpla a todas luces puesto que se requiere de contar con lindes que refieran algo similar a la

combinación de lo epopéyico o lo épico con lo popular. Lo que sí podemos referir es que Acevedo Escobedo volteó a los textos de dicho corte para recrearlos a modo local y parodiar el corte clásico de la tragedia, la épica y la epopeya.

En el apartado 3.1.6. ya hablamos de la función expresiva de la individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores. La función se cumple dado que Gorgonio Esparza es la encarnación de la crisis de los valores tradicionales ante la realidad, pues existe un sistema doble: uno de los hombres y el otro celestial católico. Ambos sistemas se ven corrompidos por este personaje alegórico y fuera de serie; el dramaturgo establece un comparativo entre lo abstracto de la crisis de los valores y lo concretiza mediante la escritura de la propia obra.

Finalmente la obra cumple la función lingüística; la cual, según Vital, se relaciona con la función poética de Roman Jakobson, según lo expresa en la siguiente cita:

Se relaciona estrechamente con la función poética de Roman Jakobson, puesto que ambas coinciden en el primado del interés por la lengua como fin. Aquí caben los diversos usos idiomáticos, las excentricidades, las rarezas lingüísticas. [...] la apropiación y la exploración de los usos y mecanismos lingüísticos [...] una forma de trazar el atlas étnico, ideológico y lingüístico del país. (Vital, 1996: 46).

Pensemos en la riqueza lingüística de tradición oral presente en la obra ¡Ya viene *Gorgonio Esparza!* con los nombres de los personajes tales como “Pata Seca” o “El Bigotes” o “la Sotera”. Con expresiones del tipo popular que se encuentran a lo largo de la obra como por ejemplo “Y me hierve la mollera! Pero ‘tantiemos’ primero” [...], “voy a ‘tráir’ el botellón” (Acevedo, 1944: 25). Además, como ya lo vimos en el subapartado de Género, el carácter del corrido, según Mendoza (1984: 463 – 464), es una manifestación de lo popular mexicano cuando trata los temas de “valientes” o “tragedias pasionales”, y como bien lo hemos observado, Gorgonio Esparza es un personaje pintado como “valiente”, que no le teme a nada ni a nadie, terrenal o divino, y además asesina a “la Sotera”, su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

mujer, por "purititos celos". Por último, es preciso mencionar que de acuerdo de nuevo con Mendoza (1984: 173), el corrido "recoge algunos vocablos propios del habla dialectal más popular de México". Gorgonio es entonces el protagonista de un corrido de "valientes", que tiene un pasaje de "tragedia pasional"; la función lingüística se refuerza dada la naturaleza de corrido, ya que en él se hace gala a lo largo y ancho del habla coloquial tanto de Gorgonio, como de todos los personajes populares.

La farsa trágica *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* tiene un valor literario enorme. Es corrido, es teatro guiñol, inaugura parte del Teatro Mexicano por su complejidad, es farsa, es tragedia y cumple siete funciones literarias de acuerdo a Vital (1996). Es importante recalcar que el mensaje que la obra persigue es brindar al lector la burla, parodia, crítica, cuestionamiento y ridiculización de los valores tradicionales, a través de un personaje que va en contra de todo lo establecido. Y la obra está pensada para el público infantil. Por ahora diremos que, a diferencia de la primer obra del corpus que analizamos en la presente investigación, la cual pretende infundir una ideología cimentada absolutamente en los valores tradicionales, ésta, en cambio, busca todo lo contrario y, además, lo dirige hacia el público de edad temprana, como buscando un cambio del tipo educacional, formativo. Profundizaremos esto en las conclusiones.

Aunque no tenemos por objeto demostrar que esta obra a menudo ha sido representada en nuestro estado hacia las fechas relacionadas con el día de muertos, creemos pertinente comentar que dadas las pocas investigaciones o publicaciones al respecto, no se ha valorado a la altura que su complejidad literaria presenta.

3.3. ¡Todos somos zenzontles ahogados en su cazuela! O la visión crítica de la tradición en el melodrama vanguardista de Edmundo Báez *Un alfiler en los ojos* (1950)

I went to the woods because I wished to live deliberately,
to front only the essential facts of life,
and see if I could not learn what it had to teach, and not,
when I came to die, discover that I had not lived.
– Henry David Thoreau, *Walden* (1854)

El hombre muere en todos aquellos
que mantienen silencio ante la tiranía.
– Wole Soyinka

En primer lugar presentamos el cuadro 6, abajo, en el que se propone una vista panorámica del desarrollo del capítulo. El lector podrá encontrar de manera sintética información rápida para familiarizarse con el género, los temas, subtemas y motivos, el discurso religioso, los principales personajes y sus características esenciales y las funciones de la literatura que cumple la obra.

Cuadro 6. Síntesis del capítulo 3.3.

Género Melodrama	Objetivo: Mostrar que el sistema moralizante católico, aun seguido a cabalidad, no funciona.
Tema Valores tradicionales Subtemas a) Religión católica b) Familia	Motivos: El dinero, el retrato de doña Luz Covarrubias, casa familiar, la torre, la ceguera del zenzontle, el silencio en Quintila
Castigo paradójico	La vida de los personajes es castigo constante; emana de la tiranía machista impuesta por Luz Covarrubias, desde la

	religión católica y los valores tradicionales fincados en ello. Paradójicamente la liberación del castigo se da con el suicidio de Quintila: se separan Claudia y Teodoro terminando con la falsedad de su matrimonio por interés de él, Claudia permite que los campesinos siembren lo que les brinde ganancias, le dice a Inocencio que Quintila lo quería a él. Se vislumbra que la vida que conocieron a la sombra de su madre se ha terminado gracias al suicidio de Quintila, Claudia es la encargada de este cambio.
Discurso religioso	Dogmático y crítico. Aún fallecida, el retrato de Doña Luz impone los valores tradicionales. La evolución del personaje de Quintila cuestionará los valores en busca de sus deseos callados. La vida de todos los personajes se sujeta al dogma católico todo el tiempo. No hay burla, pero sí hay crítica a la frustración de la vida provinciana de esta naturaleza.
Personajes	Protagonista: Quintila. Secundarios: Claudia, Teodoro, Doña Isabel, Cura, Inocencio. Antagonista Doña Luz Covarrubias.
Funciones	1) Cognoscitiva, 2) no legitimadora, 3) crítica, 4) estabilizadora, 5) orientadora y 6) expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores.

3.3.1. Género

En *Un alfiler en los ojos*, Quintila, la protagonista, es la hija más joven de la recién fallecida doña Luz Covarrubias, figura máxima matriarcal de la casa y del pueblo; mujer autoritaria que ha establecido un fuerte orden machista. Nuestra protagonista tiene una hermana, Claudia, quien está casada con Teodoro, quien sólo se casó por interés latifundista. Secretamente está enamorado de Quintila, y ella a su vez lo está de él. Las reglas, las costumbres, los valores impiden a ambos sincerarse y actuar.

En el primer acto se observan juegos varios para ocultar las cosas, el enamoramiento de Quintila hacia Teodoro bajo el velo del odio, de la incompreensión, de las mentiras para cumplir con lo que su difunta madre les enseñó: callar y obrar de acuerdo a "lo que está bien visto", a los valores. Al final se desvelará esta verdad entre el cuñado y la hermana.

En el segundo acto numerosas peripecias empezarán a madurar una evolución en nuestra protagonista. Situación sumamente importante y que más adelante desarrollaremos, pues inicia como un personaje simple, para convertirse en uno complejo: Quintila cuestiona las reglas sempiternas de la casa, del pueblo, de la provincia. Deja salir todo cuanto tuvo reprimido en su pecho y quiere luchar por lo que quiere: ser quien rija su vida sin importar si está bien o mal en relación a lo que dicta su casa, la Iglesia y el pueblo.

En el tercer acto se ven los choques ideológicos de quienes están bajo la sombra de doña Luz Covarrubias y la nueva postura de Quintila: ella contra el mundo. Ella contra el retrato de su madre Luz, la religión, campesinos, hermana, el enamorado Inocencio, tía, sacerdote y, finalmente, contra ella misma con un desenlace desafortunado.

Cuando leemos *Un alfiler en los ojos* es inevitable sentir un pinchazo en la vista y tomar una de dos posturas: la del ojo no pinchado (los valores tradicionales, el deber, el recato, la obediencia, el silencio ante la palabra del cura o de la matriarca); o la de ojo pinchado y que ahora ha cobrado otra mirada (la de hablar, revelarse ante la imposición del sistema establecido)

Hemos pensado que la obra de Báez tiende al melodrama, pues este género está orientado hacia una u otra opción de las dos que hemos planteado arriba. A continuación iniciaremos una sucesión de argumentaciones a fin de demostrar su naturaleza en tanto que género melodramático:

El género melodramático se concentra en suscitar emociones positivas y negativas en el hombre, exaltando unas y otras en un mismo personaje, desde las más recónditas hasta las más manifestables, para cumplir un postulado que aparentemente no parece ser el que verdaderamente le corresponde: divertir, aunque esto no implique precisamente hacer reír, de lo cual el drama se ocupa básicamente en la comedia. [...] se da en diferentes formas: la apreciación pura, el aprendizaje, el reconocimiento, la creatividad, la asociación, el juego y el escarnio son formas diferentes de diversión. (Rivera, 1989: 199 – 200).

Quintila manifiesta primero silencio y actitud coherente con las costumbres que vive. Poco a poco, ella será quien muestre emociones positivas y negativas y dejará ver deseos recónditos que antes no eran manifestables; esto le costará mucho pues habrá encontronazos con quienes le rodean, quienes siempre permanecen en una actitud ligada a los valores tradicionales. Reconocemos la posibilidad de aprendizaje mediante el comportamiento de los personajes orientados a los valores tradicionales que doña Luz Covarrubias ha hecho ley en la hacienda y el pueblo. Unos serán coincidentes con este pensamiento, otros estarán en contra. Como vemos en la siguiente cita, la diversión está pues dirigida no hacia la risa, sino hacia el reconocimiento de posturas, asociación y comportamiento de los personajes y el aprendizaje obtenido a partir de la manifestación de las emociones contrapuestas evidentes y las que se van dejando ver de a poco en la evolución sobre todo de Quintila, quien tiene una vida pesada:

Los múltiples factores que pueden hacer la vida llevadera o pesada; factores que sí puede manejar a su individual arbitrio, porque acarrear consecuencias

–positivas o negativas– solamente de orden personal (tendrá siempre la posibilidad de ser mejor). (Rivera, 1989: 37).

El juego que se desatará será el de los personajes que están en contra de modificar las costumbres y Quintila, quien quiere romperlas: La de la joven que quiere besar al cuñado Teodoro a quien ama, que la trata de seducir; el de la tía que le dice que no puede irse, que no está bien dejar su casa; la de la chica joven y virginal que confiesa al cura haberse metido con todos los hombres del pueblo. Ella quiere lograr sus deseos: perseguir los deseos es querer ser mejor. Ya imaginamos la naturaleza de los diálogos, los cuales puntualizaremos más adelante para no repetir. Alatorre nos dice que el melodrama aborda los temas:

[...] desde la historia de amor más sentimental, pasando por los "rebeldes sin causa", policías y ladrones, vidas de santos, historias de vampiros y monstruos insospechados, extraterrestres, problemas de divorcios y niños traumatizados [...], amores correspondidos o imposibles. [...] Este tipo de esquema es en realidad más simple, pues nunca se sale de los valores ideales que se están demostrando, como si sólo se permitiera hablar de las más tímidas discrepancias con un sistema. (Alatorre, 1999: 91 – 92).

El tema central de la obra que estudiamos corresponde contundentemente, en cuanto a su género dramático, con el tema central de nuestra investigación, que es el de los valores tradicionales. Leemos sobre los amores imposibles, como el del conflicto central entre Quintila y Teodoro. La imposibilidad reside en que el ambiente de la obra está regido por el sistema impuesto desde la familia Covarrubias hacia el pueblo, el cual coincide con lo que se menciona acerca de los valores ideales; todo mundo calla las discrepancias que pudiera tener ante ese sistema, y será Quintila quien pondrá el ejemplo de lo que sucede cuando alguien se atreve a ir más allá de los límites de lo impuesto bajo este régimen. A propósito leamos de nuevo a Alatorre:

También están las historias de amor o la exaltación de lo circunstancial; la historia de amor, sin embargo, cumple más funciones que simplemente contar la anécdota de un idilio; en efecto, el tipo de personajes, la anécdota y el diálogo se unen para demostrar las ventajas de la virginidad, el matrimonio y la fidelidad, valores importantísimos de la sociedad monogámica a los cuales se oponen generalmente la prostitución, la aventura amorosa y el adulterio. [...] Todo melodrama contiene una proposición conductual [...]; así el melodrama incide directamente sobre los valores de importancia social que llegan a ser aceptados por la vía de la lógica sentimental y no la racional (Alatorre, 1999: 93).

La imposibilidad de la relación entre los enamorados reside en las circunstancias de su medio. La virginidad, el matrimonio y la fidelidad son valores primordiales en un sistema regido por la lógica sentimental y no la racional; en contraparte toda alusión o pensamiento hacia la posibilidad de la disolución de la monogamia aún bajo la aceptación de la existencia de un amor verdadero, de la aventura amorosa o el adulterio, y para ser claros: cualquier *tema* que cuestione lo establecido será *motivo* suficiente para suscitar contraposiciones dialógicas o de acción melodramática dentro del desarrollo de *Un alfiler en los ojos*, como se establece a seguir:

Las posibilidades de la contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores opuestos podrán ser representadas, cualquier peripecia es factible; pero, uno sólo el objetivo: "conmover" al espectador para convencerlo. (Alatorre, 1999: 93).

El objetivo de la obra es conmover al lector para que se sienta identificado con la protagonista, y convencerlo de que la asfixia de la jaula en que vive, bajo el régimen inflexible, no es vida. La función que desempeña esta obra es la del aprendizaje. El lector aprende de lo que sucede con Quintila y, si llega a verse en situaciones similares, habrá de determinar su actuar. El lado artístico del género lo desvela el entretenimiento y el deleite de ver a la protagonista seguir uno de dos esquemas según Rivera (1989: 38, 41): a) El protagonista triunfa mediante sus

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cualidades. –*El hombre elefante*. b) El protagonista sucumbe a pesar de sus cualidades. –*Cyrano de Bergerac*. En este caso, nos encontramos en el segundo esquema, pues la *moraleja*, –que se refiere a la fortuna o infortunio del final del melodrama– es desafortunada por el suicidio de Quintila; sin embargo, es gratificante porque, como decreta Rivera (1989: 42) eleva los sentimientos positivos sobre los negativos. He aquí el aprendizaje que se ha concretado.

3.3.1.1. El carácter vanguardista de la obra en relación con el género de melodrama

En la dramaturgia del drama modernista la situación propuesta se determina por un rasgo de rechazo al conocimiento objetivo (no es posible conocer objetivamente) y la reproducción de ello en lo viejo o lo nuevo. El modernismo rechazó la verdad de la historia. El mundo contemporáneo no reproduce un mundo inmóvil y feliz; por regla reproduce la catástrofe (expresionismo mayormente), la desgracia y la intranquilidad. O como dice (Maeterlinck, en Serguieievna, 2010: 229) “una tranquilidad y felicidad rodeadas por la amenaza oculta, vaga de sensación de peligro”.

El drama expresionista es catástrofe. Cuando un régimen cae no puede hacer otra cosa sino regresar: la situación de esclavitud del hombre por la técnica imperialista, la transformación de hombre en un apéndice de la máquina: inevitabilidad fatal. Serguieievna (2010: 230) refiere que esto sucede en la obra *Gas* (Kaiser, 1818) a partir de personajes abstractos, donde la acción tiene lugar gracias a tesis y antítesis contrapuestas. Un ejemplo más claro es el de la mujer que representa el humanismo y filantropía, y se encuentra entre las dos piedras que la muelen: el Estado que la persigue por ser revolucionaria, y la masa revolucionaria que la condena por la negación de la violencia revolucionaria. El ejemplo anterior nos lo proporciona Serguieievna (2010: 231) y corresponde a Ernst Toller en la obra *Hombre – masa*.

En la obra *El mono peludo* (O’Neil, 1922), la tesis es “sobre lo innecesario del hombre ‘que se ha puesto a pensar’, que se ha salido del carril acostumbrado de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vida y que debido a ello se encuentra en soledad absoluta, en un callejón sin salida", de acuerdo a lo que establece Serguieievna (2010: 232). Yank, el protagonista de la obra, quien quiere cambiar su vida y la de los demás, le dice al gorila enjaulado:

No tengo un pasado, sobre el que valiera la pena recordar [...] Ningún futuro. [...] Sólo tengo lo que ahora tengo. ¡Claro, a ti te va mejor!, tú no puedes pensar, ¿no es así? Y hablar no puedes. [...] En cambio yo pienso y hablo, pero con esto no se logra nada. (O'Neil: 82).

El poder puede provenir de una institución, como el Estado, la Iglesia, la familia. En *Un alfiler en los ojos*, la protagonista estuvo toda su vida a la merced de un poder mayor impuesto. Si el Estado, mediante el poder, oprime al personaje del drama ruso como en *Hombre-masa*, Quintila es oprimida por la figura materna, mediante el poder que ejerce en todo. Quintila está, como la mujer en el drama de Toller, entre el retrato de su madre que la persigue por sus ideas revolucionarias –revolucionarias en tanto que igualdad de género, libertad– y la familia, la iglesia y la sociedad, quienes ven mal toda conducta que vaya en contra de lo que se le ha inculcado toda la vida.

Esto mismo sucede, aunque con otro –desenlace– en la obra *El dictador* de J. Romain:

Actúa de la misma manera la contraposición entre lo visible del movimiento, los cambios de la situación inicial, y la esencia verdadera del movimiento, que está dirigido hacia el descubrimiento de la repetición e invariabilidad de la vida social y de la psicología del hombre. (Serguieievna, 2010: 233).

En la obra de Romain, Denis, el protagonista, es el líder del partido revolucionario quien, al acceder al poder, se convierte finalmente en lo que atacó al inicio: un dictador que por ejemplo, arresta a su mejor amigo y reprime toda acción revolucionaria.

[...] En realidad él es absolutamente pasivo. Sólo es objeto de la imposición de aquellas fuerzas de la comunidad y de la repetición fatal que determinan la estabilidad inalterable de la situación de lo viejo. (Serguieievna, 2010: 235).

Lo que sucede en la casa de Quintila y Claudia se repite en todo lo demás: en la iglesia, en los campesinos, en los limosneros, en los pretendientes. El padre, el campesino, el limosnero callan mientras reciben lo poco que se les da. El esposo de Claudia pretende las tierras y el poder. Inocencio no puede decir palabra alguna por la distancia entre clases. Quintila calla, al igual que su tía. Petrita, por su condición mental es quien de pronto, recurre a impertinencias, como las toman los demás. Dice lo que no se debería. Hay, como vemos, una invariabilidad de la vida familiar y social que ha impuesto doña Luz Covarrubias.

Por otro lado, tanto Yank como Quintila piensan en todo cuanto les sucede, pueden hablar, pero de poco les sirve para cambiar la situación con el régimen que padece cada uno. Ya hablamos de lo que piensa Yank; por su parte, Quintila piensa en ir y buscar nuevos aires, irse de la casa, salir de la senda que ha vivido, quiere viajar, beber y dejar de callar. Leamos unos fragmentos al respecto:

Quintila.- Teodoro, necesito mi independencia económica... ¡Dámela! [...] Nunca he salido de este pueblo. Quiero conocer otros lugares, ver otras caras. (Báez, 1990: 665)

Quintila.- (toma otra copa.) Mira, ahora siento que ese calor sube suavemente a la cabeza. Es bonito, la despeja al mismo tiempo que le pone un velo que te hace ver las cosas no como son, sino como tu quisieras. Si mi madre se hubiera emborrachado con mi padre, quizás hubieran sido muy felices. (Báez, 1990: 683)

Teodoro.- ¿No acabas de decirme que me quieres? ¡Dime que me has mentido! ¡Dímelo!

Quintila.- No. No te he mentado. Eres todo para mí, la tierra que piso, el aire que respiro, la vida. Pero no puedo quererte.

Teodoro.- (Casi gritando.) ¿Por qué?

Quintila.- (Viendo el retrato.) Por ella. Ha triunfado otra vez. ¿No comprendes?
Además de todo me dio una moralidad. Una moralidad de roca. (Báez, 1990: 684).

Como podemos percatarnos, estos fragmentos son importantísimos para nuestro propósito. Hemos venido colocando diversos ejemplos al respecto de los dramas vanguardistas. Ahora podemos compararlos con lo que le sucede a Quintila. Su personaje siempre ha estado recluido bajo la tiranía de doña Luz: ha callado todos sus deseos y aspiraciones, de viajar, de ir a otros lados, de amar a un hombre. La moralidad de roca del retrato sigue emanando poder.

En ambas obras aparece el animal como alegoría doble: confidente mudo y el reflejo del protagonista. El animal es la extensión de la consciencia del protagonista. Es el diálogo en lugar del soliloquio. En la obra de O'Neil, Yank habla de todo cuanto calla. En lugar de alzar la voz y comunicar su pensamiento a las figuras de poder, lo comunica a un gorila. Poca o nula retroalimentación logra de todo esto. Lo que logra es, en todo caso, una reflexión particular, el pretexto del diálogo con un interlocutor mudo para hablar consigo mismo. En la obra de Báez, Quintila y Petrita hablan con el zenzontle. Ambas, al igual que Yank, lo hacen no para acrecentar, discutir, descubrir nuevas perspectivas, desvelar nuevas ideas, sino para reafirmar su pensamiento callado. En este caso, que la culpa de todo la tiene doña Luz Covarrubias.

De igual forma en ambas obras, el animal es reflejo de lo que calla el protagonista ante los demás. El gorila desmiembra a Yank cuando éste lo libera. Si Yank hubiera hablado ante la figura de poder, un similar fin le habría aguardado. Quintila se suicida y de igual forma el zenzontle muere. Una propuesta dramática anterior a lo vanguardista no habría propuesto ni el desmembramiento ni la evolución del personaje simple que es Quintila, hacia la consideración de las opciones que se oponen a la imposición que aun irradia el retrato de doña Luz.

3.3.2. Temas y motivos

Indudablemente cada personaje dentro de la obra tiene la posibilidad de tener una vida mejor, que la de la imposición y la imposibilidad, el silencio y la renuncia a las aspiraciones. Vale lo dicho tanto para quienes tienen recursos y poder, como para quienes no tienen ni una ni la otra cosa. El silencio emanado de la imposición de los valores tradicionales por obra de Luz Covarrubias, desde su retrato, el artificio de esta obra, pues todo mundo calla algo. Veamos cómo funciona acto por acto.

Acto Primero

La obra inicia con unos cantos fúnebres en memoria de Luz Covarrubias, en un escenario mezcla de patio y sala. Según la acotación inicial del Acto Primero: "El retrato de doña Luz es enorme. Representa a una mujer de unos cincuenta años, revestida de una gran dignidad y soberbia, pero como endurecida a base de tanta moralidad" (Báez, 1990: 651).

Las hermanas Quintila (quien es la menor) y Claudia (la mayor) viven peleando continuamente. Aún en ese momento, que recién falleció su madre – de quien es el retrato–, pelean pues la menor no quiere estar en los cantos. "Claudia, ¿no vas a dejar de reñir con tu hermana ni ahora que se honra en la iglesia la memoria de tu madre?" (Báez, 1990: 651).

Doña Isabel sugiere que Claudia no quería a su madre. Claudia habla de su manera de ser para con su madre: "'Claudia, eres tan fría conmigo, siempre tan lejana'. Ése era su saludo diario" (Báez, 1990:652). Culpa a su madre de su manera de ser pues siempre la mantuvo reclusa:

Claudia: Puede ser. ¿Pero de quién fue la culpa? ¿No me tuvo ella siempre de interna?

Doña Isabel: Para que fueras una señorita culta.

Claudia: Una señorita culta, fría y lejana. En cambio Quintila siempre estuvo a su lado. Fue la buena hija, la abnegada. Fue tanta su abnegación que la pobre se quedó soltera. ¡Cómo no iba a envidiar mi matrimonio con Teodoro! Doña Isabel: ¡Claudia!

Claudia: (Sin hacerle caso) ¿Sabes cuándo vi en ella su primer chispa de envidia? Hace ocho años. El día que me casé, al salir de la iglesia. Me veía fijamente, envidiaba mi traje blanco, los azahares del velo. (Báez, 1990: 652).

Existen oposiciones entre las características de las hermanas. Se presenta a continuación un cuadro donde se establecen columnas encontradas al respecto.

Cuadro 7. Oposición de características en las hermanas Covarrubias

Claudia	Quintila
Fría, lejana, culta, casada, lo que se calla	Abnegada, hija buena, soltera, lo que se dice

Por contraparte, los juicios que Claudia tiene para los diálogos y acciones de Quintila, a propósito de la envidia, parecen oponerse de igual forma, hasta este temprano momento del primer acto. Leamos:

Quintila: "Oye a Teodoro [...] ¡Óyelo! Esa voz ha de ser de él. Canta con demasiada alegría. La muerte de mi madre es dinero para él. ¿Y a base de qué? ¡De los besos de mi hermana! [...] Mira esa recámara. La recámara de bodas de mi madre. Allí duerme con mi hermana entre dos sábanas que ni siquiera ha pagado. Y cada beso que le da es una tierra más que ha obtenido, cada caricia una moneda. ¡Y todo esto santificado por el matrimonio! ¡Qué porquería! [...] sabía que no estaba enamorado de Claudia. Pero el novio salió triunfante de la iglesia el día de su boda, con la frente alta, dueño ya de todas las haciendas de los Covarrubias. Y la pobre Claudia. Con su ridículo velo y su corona de azahares. Y sobre todo su mirada. Su mirada de novia que compra. ¡Qué asco, tía! ¡Qué asco! (Báez, 1990: 653).

Ya que ha muerto su madre, y a fin de no ver el reinado de Teodoro, Quintila ha resuelto irse, e invita a Doña Isabel. Ella le dice que no puede, está muy

arraigada, “No comprendo el mundo fuera de este pueblo, de estas paredes [...] ¡No puedo, hija, no puedo! Tú eres joven y yo soy vieja, me falta el valor” (Báez, 1990: 654 – 655). Pero toda vez que ha muerto, le confiesa a la hija cosas que permanecieron ocultas, como la traición de su padre a su madre: “¡Sí!, hay que decirlo! Ella lo ocultó siempre, pero yo no tengo por qué ocultarlo. Ahora que está muerta, quiero que sus hijas sepan hasta dónde Luz fue una santa. Tu padre le falló. Ya antes que tú nacieras bebía y andaba con otras mujeres, mujerzuelas.” (Báez, 1990: 654). Lo que se calla y lo que se dice, y lo moral y lo inmoral está decidido por los valores tradicionales. Es así que presentamos un par de cuadros de oposiciones regentes para la obra:

Cuadro 8. Lo que se calla, lo que se dice

Lo que se calla	Lo que se dice
- El matrimonio por conveniencia. - Teodoro y tierras. - La traición del padre a Doña Luz. - Que doña Luz era un tirano, que tenía comprado al pueblo, controlaba todo, hasta al Cura y por tanto a la iglesia, a los campesinos, al destino de sus hijas, a su hijastra (Petrita).	- El matrimonio por amor - Teodoro y Claudia - Nada, hasta que ha muerto Luz. - Que doña Luz era muy buena, una santa y la querían (Báez, 1990: 658, 661, 662), que era dura y moral, importante (Báez, 1990: 654, 662).

Cuadro 9. Lo moral, lo inmoral

Lo moral	Lo inmoral
- Abnegación, deber, lo bien visto por la sociedad e Iglesia, sólo novios a la altura del abolengo, dependencia, callar las desventuras (Báez, 1990: 666).	- Salir de casa, no aceptar lo establecido, convivir con el sexo opuesto, la libertad femenina, la independencia femenina, no callar (Báez, 1990: 665).

Quintila ha sido educada bajo el claustro de su casa, al modo de Doña Luz, al grado de que cuando le va a pegar a Petrita, ésta la confunde: “¡No me pegue doña Luz, no me pegue! [...] de pronto creí que era doña Luz” (Báez, 1990:

656). Quintila se parece mucho a su madre en modos, pensamientos, acciones, actitudes, tales como la abnegación. Le dice más delante Petrita: "¡Qué linda se ve así de negro, niña! Igualita a doña Luz, igualita. (Señalando el frutero). ¿Me regala ese perón?" (Báez, 1990: 657). Y además es a quien comenzarán a dirigirse como natural sucesora de su madre. Incluso cuando inmediatamente después alimenta a uno de los pájaros y le dice "¿Crees que mi mano es la suya? Todas las mañanas te daba de comer. ¡A quién no le daba de comer!" (Báez, 1990: 657).

Observamos la tiranía por medio del dominio y la opresión. Doña Luz tenía comprados al pueblo y al cura, a los campesinos y los limosneros, a las familias de vecinos, comerciantes; Doña Luz controlaba todo, veía todo como de su propiedad. Cuando se va a leer el testamento, Quintila dice "¡Sí! ¡Que de una vez sepan el poder que vas a tener sobre ellos con el dinero de mi madre!" (Báez, 1990: 662). Vemos claramente aquí el motivo del dinero, por medio del cual se logra el control de todos los entes que hemos referido.

A Quintila le duele la muerte de su madre inicialmente pues era la forma de vida que conoció todo el tiempo. Ni siquiera podía permitirse pensar distinto. Dice Claudia: "Es como si le hubieran quitado la tierra en que pisa" (Báez, 1990: 259). Una vez muerta quiere dejar salir sus propios pensamientos y sentimientos y esto la llevan a una crisis. En la hacienda están tristes. "¡Si viera qué solos se ven los campos sin ella! ¡Qué buena era!" (Báez, 1990: 658). Lo ven así porque no podían revelarse o por ignorancia y por agradecer lo que se les daba.

Otro motivo es el silencio. Quintila no odia a Teodoro, está enamorada de él: "Doña Isabel: ¡Quintila! Estás enamorada de él. / Quintila: (Sollozando en sus brazos) ¡Ahora lo sé! Pero calla, ¡calla!" (Báez, 1990: 666). El silencio en este caso y en muchos otros se vuelven comunes y recurrentes en la obra. Presentamos a continuación un cuadro donde mostramos diversos momentos en que se manifiesta el motivo del silencio fijado por medio del verbo callar en diversas conjugaciones:

Cuadro 10. Verbo callar presente en diversas conjugaciones

Páginas en que se observa el verbo callar	Algunas manifestaciones del verbo callar en distintas conjugaciones.
---	--

	Diversos diálogos, distintos personajes
(Báez, 1990: 653, 655, 666, 670, 689, 690):	calla, cállalos / callaba / Ella calla, callas, calla / calla /calla, callen / cállate

La tiranía y la opresión se notan aun después de muerta en el retrato de Doña Luz Covarrubias: continúan las costumbres que ella ha impuesto en la casa y en el pueblo. El dinero le permitió “que todos comieran de su mano”.

Por otro lado, los valores que ha trabajado tanto tiempo han permitido que las cosas que puedan ir en contra de ellos se queden en el silencio. Estos valores son los tradicionales de la provincia mexicana:

Edmundo Báez (1914), escribió algunas obras teatrales al mismo tiempo que hacía las adaptaciones de numerosos asuntos para el cine mexicano. La influencia de esta actividad se hace patente en su teatro, por el corte que ha dado a las obras y por una especie de claroscuro violento, por el lenguaje económico y estrictamente funcional Su obra más conocida es *Un alfiler en los ojos* (1950), transposición al ambiente mexicano de algunos rasgos del teatro de Tennessee Williams. Escrita con habilidad, no demuestra servidumbre sino buena observación de las frustraciones de la vida provinciana de México (Solórzano, 2011: 311).

Como podemos leer, el maestro Carlos Solórzano refiere las frustraciones de la vida provinciana. Veremos que dichas frustraciones provienen de los valores tradicionales que, en esta obra, ha impuesto la difunta Luz Covarrubias⁹.

Antonio Magaña Esquivel nos refiere la misma opinión al respecto de la naturaleza provinciana presente en el teatro de Edmundo Báez:

⁹ Cabe aclarar que en este momento, a pesar de la evidente importancia que se puede inferir, no realizaremos linderos con el teatro de Tennessee Williams ya que escapa al objeto de nuestro estudio. Queda para estudios posteriores.

Su teatro es un enlace de formas cultas extrañas y pensamiento y emoción fincados en la tierra, en el campo, en la provincia típicamente mexicanos, con toques dramáticos, con el dolor de la vida y el desequilibrio entre lo pasivo de la naturaleza y la necesidad de un asidero para sostener su intención activa. En *Un alfiler en los ojos* las pasiones tiránicas desempeñan una función importante, en el camino de lo que sería la tragedia de la infidelidad filial si no fuese también el drama de la virginidad. El autor elude conscientemente lo mismo el impulso lírico-romántico arrebatado que el ansia expresionista de la abstracción. Quizá ganado por la inclinación didáctica, moralizante, salva las contradicciones finales y propone una solución evasiva que no aminora la fuerza ni la lógica del drama: el suicidio de Quintila, la protagonista, el agente provocador del conflicto. (Magaña, 1994: 94 – 95).

Acto Segundo

Identifiquemos inicialmente una alegoría entre el Zenzontle y Quintila. Petrita canta una canción sobre el ave que está enjaulada, que canta, pero al cantar, en lugar de ser de alegría –muchos dirán el ave canta alegre, pero, ¿quién sabe el idioma de las aves?– el ave canta de dolor: “Canta el pájaro y canta / y todo el llanto se le hace / garganta” (Báez, 1990: 667). En el Acto III: “Callen ese pájaro” (Báez, 1990: 689). Quintila tiene nudos en la garganta de tanto que canta lo que todos quieren escuchar. Sus palabras siempre están dentro de “lo permitido” en su casa.

A partir del segundo acto será cuando nuestra joven y virginal protagonista ya no pueda permitirse seguir callando. Inicia la lucha interna, la transformación de quien está bajo la luz opresiva de su difunta madre y la del zenzontle que quiere cantar su propio cantor: Por ejemplo el enamoramiento de Inocencio: “Es ridículo, pero Inocencio está enamorado de mí” (Báez, 1990: 676). Sirva esta primera verdad que sale a la luz como pivote para presentar una nueva oposición, característica de este Acto II, en el cuadro de abajo:

Cuadro 11. Oposición libertad y encierro

Libertad	Encierro
- colegio, pájaros en libertad, "suelta, suéltalos, se acabaron las prisiones en esta casa" (Báez, 1990: 675)	- Luz Covarrubias (Báez, 1990: 669), paredes, la casa, presa, el apellido Covarrubias, prisión, iglesia, presa, fortaleza (Báez, 1990: 694)

En la anterior oposición entre *libertad* y *encierro*, vemos en primera instancia referencias hacia el colegio como la posibilidad de aprender y con ello la consecuente tendencia a la libertad que el aprendizaje, el estudio, la sabiduría, el conocimiento significan; cosas que le fueron negadas a Quintila, pero que le fueron permitidas a su hermana mayor Claudia. Se enfatiza con los pájaros enjaulados de Luz Covarrubias. En segunda instancia la protagonista hace símiles entre una prisión y la casa y la iglesia. Los valores tradicionales manan de ambos espacios y es todo cuanto le ha mantenido en una constante frustración de sus inquietudes, deseos y metas personales y amorosas. Aquí encontramos entonces esta oposición donde observamos el papel que juega el motivo de la casa e incluso de la Iglesia, en la familia Covarrubias, el cual está fuertemente asido a los valores tradicionales.

La oposición presentada en el próximo cuadro, entre *lo que se calla* y *lo que se dice acerca de doña Luz*, nos permitirá mayor luz sobre el motivo del silencio en este segundo acto:

Cuadro 12. Lo que se calla y lo que se dice de doña Luz Covarrubias

Lo que se calla	Lo que se dice
- El poder, el dominio, el chantaje emocional (Báez, 1990: 669); la decisión de los pretendientes de sus hijas (Báez, 1990: 670); la compra de las voluntades, la compra de la iglesia, la compra de la reputación (limosneros, campesinos) la tirana, la opresora: "Es curioso. Recuerdan un	- Que es buena (Petrita) (Báez, 1990: 671 – 672); (Inocencio) (Báez, 1990: 658); monótona y mecánicamente "Dios les dé más, que Dios, les dé el cielo. Bendita sea esta casa." (Limosneros) (Báez, 1990: 674); "(Como un murmullo.) Sí, niña. La señora era muy buena.

ridículo aumento y unos miserables dulces, pero no recuerdan cómo los hacía trabajar. "¡Lo manejaba todo!" (A los campesinos.) (Báez, 1990: 675).	Era una santa. Dios la tenga en su seno, etc." (campesinos) (Báez, 1990: 275). "La rectitud [...] Fue a misa, apenas llegando del colegio. [...] Yo le daba la comunión; se acercó al comulgatorio como un ángel de pureza." (Báez, 1990: 667).
---	---

Como vemos el silencio juega un papel importantísimo entre lo que se dice de la figura autoritaria y lo que debe callarse. Nadie habla abiertamente ni denuncia el chantaje emocional, ni la compra de las voluntades ni todo cuanto hemos expuesto en esta parte del cuadro comparativo. En contraparte todos dicen que "era muy buena" a fin de no perder lo poco que tienen y con la esperanza de que a su muerte aunque sea eso poco les siga llegando a campesinos, limosneros y cura. Callan bajo la sombra de los valores tradicionales.

Se tocan los derechos de la mujer o del ser humano, en los deseos reprimidos de Quintila: "Soy una mujer como cualquiera otra, como tú, como Claudia, como mi propia madre. ¿Por qué no tengo derecho al amor? ¿Sólo porque ella se equivocó o porque no quiso comprenderme? ¿Cómo pude pensar que mi felicidad estaba fuera de esta casa si está aquí mismo...? ¡Y te juro que la tendré!" (Báez, 1990: 677); además se observa un dejo de racismo en el personaje del cura cuando dice: "Vestía un traje blanco [...] Me miró fijamente con sus ojos azules." y Petrita contesta: "Pero también ha de ser bonito tener ojos azules y ser blanca. A mí siempre me decía que lo prietita lo había sacado de mi mamá" (Báez, 1990: 678). Lo bueno es ser blanco, lo malo, prieto.

Claudia quizá sabe que Quintila quiere a su marido y por eso quiere que él le dé su libertad económica (Báez, 1990: 680). Inicia el juego seductor de Quintila y Teodoro con el agua de jamaica. Todo esto según los valores tradicionales está mal visto; pero la virginal seductora sabe que puede ir tras sus sueños y su felicidad. Teodoro confiesa que sigue enamorado de Quintila (Báez, 1990: 683) y acontece entre ellos el beso (Báez, 1990: 684) que aquí representa múltiples

transgresiones. Veamos el siguiente cuadro de oposiciones entre *lo bueno* y *lo malo*:

Cuadro 13. Oposición entre lo bueno y lo malo

Lo malo	Lo bueno
- Moderno, inteligente, no tener hijos, libertar, felicidad, brindis, vino, la mujer “se le propone” al hombre, beso entre Teodoro y Quintila. (Báez, 1990: 678 – 679).	- Lo blanco, prudente, y tradicional, enclaustrarse, tener hijos (Báez, 1990: 679).

Quintila evidentemente se vuelve contra la moralidad y el claustro impuesto. Se vuelve contra el silencio, contra la religión y la familia. Sabe que tiene la razón por encima de todas las costumbres a las que todos están “impuestos: Petrita se encontraba diciendo que doña Luz era muy buena, a lo que replican:

Doña Isabel.- Ni golpeándola hubieras logrado que negara que la quiso. ¿Ya ves cómo no tienes razón?

Quintila.- (Casi histérica.) La tengo. Todo en esta casa me la da. (Señala la jaula del zenzontle.) Mira ese pájaro ciego. ¿Recuerdas? Yo sí. Llegó mudo de susto. No cantaba. Entonces ella tomó un alfiler, lo calentó al rojo y se lo clavó en los ojos.

Doña Isabel.- ¿Qué hay de malo? ¿No cantan más bonito los pájaros ciegos? [...]

Quintila.- No está cantando, tía. ¡Óyelo! ¡Está llorando! [...] ¡No te das cuenta que a todos nos pasa lo mismo en esta casa? ¡Estamos ciegos! ¡Todos tenemos un alfiler en los ojos! (Báez, 1990: 672).

Luz Covarrubias ha clavado a todos el alfiler del dinero, de la tiranía y todos cantan lo que ella quiere escuchar. Todos con la ceguera dicen lo que ella quiera que se diga, callan lo que ella quiere que se calle. En este diálogo categórico se concentra fuertemente la presencia del motivo del retrato de doña Luz, la

matrona tirana, al igual que el del silencio disfrazado de cánticos de amargas mentiras que recitan todos los del pueblo, la casa, la iglesia.

Finaliza el acto refrendando Quintila el desprecio por lo impuesto: “¡No la nombres! ¡Se acabó doña Luz! ¡Y acabaré con esta casa! ¡No va a quedar aquí un solo cimiento, ni una sola letra del apellido Covarrubias! (Arroja las flores contra el retrato.) (Báez, 1990: 685).

Acto Tercero

La evolución del personaje simple tiene su lugar de clímax en este acto. Quintila es ahora la transgresora de las reglas de su casa.

Se enferma de amor, de odio, de confusión; experimenta una crisis entre lo inculcado, lo que ha conocido como la manera correcta de vivir, la batalla entre la moralidad e ir más allá de ella para conseguir la felicidad, pero todo esto en respuesta a la opresión moral de roca. Claudia siente que Teodoro ya no la quiere (Báez, 1990: 688). Quintila sueña dormida que la besan (Báez, 1990: 689).

En un sistema como el que viven/sufren, importan las apariencias y el qué dirán. Quintila siente que el pueblo la espía, que no la quieren, aborrece la casa y está en soledad (Báez, 1990: 690). Se expone aquí el peso de las diferencias entre las clases sociales como parte del mismo sistema de la matrona fallecida; por ejemplo dice Inocencio, campesino pobre a las órdenes de los Covarrubias, quien siempre ha estado enamorado de Quintila que: “A las otras mujeres se les puede querer, pero a usted... a usted... se le puede mirar siempre... vivir para mirarla [...] Porque ustedes sólo viven para la gente. Sólo les importa lo que la gente diga...” (Báez, 1990: 691).

Es importante exponer la oposición sobre *lo que está bien y lo que está mal* en este acto tercero:

Cuadro 14. Oposiciones sobre lo que está bien y lo que está mal

Lo que está mal	Lo que está bien
- Hablar de los sentimientos. (Báez, 1990: 691 y 694). - Mandarse sola / bailar. (Báez, 1990: 692). - Estar con hombre(s). (Báez, 1990: 692). - La lujuria, la soberbia. (Báez, 1990: 693).	- Callar. Obedecer. - Seguir reglas de la casa. - Arrepentimiento, perdón. (Báez, 1990).

Esta evolución del personaje de Quintila va de la mano con una crisis y con un cambio de mentalidad. Le reclama al cura porque no intervino ante las fechorías que hizo doña Luz con sus hijas y con el pueblo (Báez, 1990: 694). Por otro lado, para evitar el escándalo, Doña Isabel cubre que Teodoro y Quintila han tenido relaciones, dejando ésta de ser virgen y miente a Claudia; finalmente se revela la verdad: que Teodoro quiere a Quintila. Claudia dice "Teodoro tiene razón. La verdad por encima de todo". Y Doña Isabel contesta "No hablarías así si tu madre viviera." Claudia cierra fuertemente:

Puede ser que no. Puede ser que hubiéramos vivido mintiéndonos más, fingiendo amor cuando se siente odio, y fingiendo odio cuando se siente amor, hasta la vejez, hasta la muerte. Pero ella no existe ya (su madre), y estamos aquí solos, cada uno horriblemente solo ¿No lo ves? (Báez, 1990: 696 – 697).

Los valores tradicionales, mediante el silencio y las razones que ya hemos expuesto en este trabajo, han generado que se finja odio cuando se siente amor, y se finja amor cuando se siente odio. ¿Qué tipo de valores en una tradición tendrían valía cuando provocan todo esto al ser impuestos tiránicamente?

Teodoro, que ha sido el primer hombre en la vida de Quintila, cree que ésta dijo que había sido mujer de todo hombre del pueblo para alejarlo de ella; Quintila le dice: "No, Teodoro. No pienses bien de mí. Si yo no besé los labios de

esos hombres no fue por honradez, es que no pude". Contesta Teodoro: "No te creo. ¿Qué fue lo que te lo impidió? Di que fue mi amor. Y finalmente Quintila: (Viendo tranquilamente el retrato) Fue ella." (Báez, 1990: 698 – 699).

Existe una batalla interna en la amada de Teodoro: entre el odio y el amor. No odia a su madre, a fin de cuentas es su madre, le cuesta odiarla; después de mantener relaciones con amor, Quintila dice que el cariño entre ellos se ha acabado (Báez, 1990: 699). Teodoro estaba cegado con las vendas de la ambición, pero lo que siente por Quintila es amor y decide regresarle todo a Claudia. Quintila quiere estar en paz con su madre, gana el lado moralista, gana doña Luz: se suicida Quintila. Doña Isabel pide al cura: "Por favor, señor cura, que nadie sepa la verdad, cubra esto. ¡Cúbralo!" (Báez, 1990: 700)

El cura accede a la petición difundiendo "que fue un accidente". Claudia ha reflexionado y aumentará el sueldo a los campesinos, y sembrarán trigo. "Tú tuviste la culpa, tú!", culpa al retrato de doña Luz.

El cierre "mágico" en la obra reside en la alegoría que enuncia con Petrita: "Niña Claudia. También el cenizotle se ahogó en su cazuela." (Báez, 1990: 700). O expuesto de otra manera: El Zenzontle es igual a Quintila, quien es igual a la Casa, la que bien puede representarse alegóricamente con la Cazuela, donde todos están ahogados. O como dijo Quintila "Todos tenemos un alfiler en los ojos".

3.3.2.1. Personajes

Quintila, nuestra protagonista, es un personaje simple, como ya lo anunciábamos. Ahora expliquemos:

Es un personaje simple, tras el que se esconde cada ser humano a lo largo de toda su vida. Un personaje, a primera vista plano, que oculta la mayor parte de sus facetas y sobrelleva su vida exaltando solamente unas cuantas, contraponiéndolas a las de otros personajes y logrando satisfacciones o insatisfacciones puramente personales. –Yerma. (Rivera, 1989: 69).

En el acto primero Quintila aparece plenamente como un personaje que oculta sus deseos tras la máscara que le ha obligado a ponerse la vida según su madre. Todo el tiempo elide cualquier ánimo de quitarse el velo tras el cual se esconde la verdad de su amor, viviendo en un permanente estado de insatisfacción. Al final del primero y sobre todo a partir del segundo acto, empezará el vuelo de nuestro Zenzontle protagonista, quien quiere contraponerse a los demás personajes que prefieren seguir enjaulados en el páramo de la opresión y frustración provinciana en que rueda el tono de la obra.

[...] Equivale al acompañamiento de una melodía [...]; es un elemento que termina de dar forma a la obra, conformándose a su vez con todos los demás elementos. [...] En la pintura, el tono objetivo equivaldría a la atmósfera que circunda el objeto principal y el tono subjetivo al marco que exalta todos los valores principales. [...] el carácter objetivo del tono aparece como resultado del conflicto del protagonista, el carácter subjetivo aparece en toda la obra como efecto del ánimo del autor, de ese grado de optimismo o pesimismo con que contempla dicho conflicto; [...] En el melodrama: exaltado, exagerado, romántico, desinhibido, etc. (Rivera, 1989: 75).

El ave de que hablábamos vive en una atmósfera en que todos respiran los valores tradicionales; sin embargo el conflicto de la protagonista es el nacimiento de la subjetividad de que la dota Báez al darle cada vez más armas donde el tono tiende, entonces, a la desinhibición y la exaltación. El tono es, por lo anterior, romántico. Quintila se dirige a partir del acto segundo y plenamente en el tercero como alguien que ya no teme a lo que pueda sucederle. Hablamos en este caso de que la *conducta técnica de los personajes* dentro del género melodramático se caracteriza porque:

[...] se produce la sensación de que todas las conductas son pueriles, como las de los niños para quienes, cuando accionan, les importa poco o nada el medio que les rodea; esos niños que no se limitan ni se inhiben ante nada y se expresan, en público o a solas, con todo el vigor que su pasión conlleva, inconscientes de toda propiedad y de toda medida. (Rivera, 1989: 78).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ella empieza a desprenderse del medio que le rodea, ya no se limita, incluso adopta actitudes retadoras ante su hermana, su tía, los campesinos, Inocencio, Teodoro, el padre y, sobre todo, el retrato de su madre. Se deja llevar por las pasiones que antes le fueron negadas por los valores tradicionales dentro de su casa. Tendremos que hablar de cómo operan, dentro de los géneros dramáticos, las *emociones controlables y no controlables*:

Más emociones controlables que no controlables en el conflicto ético: tragedia. Emociones controlables y no controlables por igual, en el conflicto moral: comedia, pieza, obra didáctica y tragicomedia. Más emociones no controlables que controlables en el conflicto personal: melodrama. [...] Emociones no controlables: ira, miedo, pánico, horror, ansiedad, pavor, espanto, abatimiento, melancolía, amargura, vergüenza, fastidio, disgusto, sorpresa, susto, extrañeza, confusión, sobresalto, alegría, aflicción, júbilo, etcétera. (Rivera, 1989: 81).

Quintila manifiesta varias de las emociones poco controlables que Ariel Rivera le confiere al melodrama: ira hacia su madre; miedo, pánico de cambiar; ansiedad ante la confesión del amor a Teodoro; abatimiento por no poder ir tras ese amor; amargura porque su madre no la dejó estudiar; vergüenza cuando por fin se ha entregado a Teodoro y no sabe cómo enfrentar la emoción encontrada con el júbilo que siente; disgusto, espanto, horror cuando describe cómo sucedió la ceguera del zenzontle con el alfiler al rojo vivo; confusión sobre todo en un vaivén de emociones encontradas ante la incertidumbre de transgredir lo que siempre ha conocido en su casa, con su familia o seguir obedeciéndolo; e incluso habiendo decidido que “se acabó doña Luz” seguirán sus emociones confusas pues no puede odiar a su madre (Báez, 1990: 699). En dicha confusión se decide por el suicidio de Quintila, que cumple plenamente con el *estilo objetivo* del melodrama:

Estilo objetivo: El melodrama, el protagonista y el autor del género son tan asombrosamente románticos y exaltados como jóvenes precoces: no tienen inhibiciones y contienen, en cambio, una imaginación ilimitada; [...] "crean una tempestad en un vaso de agua"; no miden las consecuencias de sus actos, son capaces de matar al prójimo sin darse cuenta, se batan en un duelo o se suicidan; [...] (Rivera, 1989: 82, 212).

Otro fenómeno que se observa en el melodrama es que se espera que el espectador, en este caso lector, se identifique con la víctima:

[...] se identifica con la víctima, porque ésta, finalmente, queda justificada o sale triunfadora, y ése es un sueño siempre abrigado en miles de aspectos de la vida, en los que el ser humano se siente una víctima. Víctima de los padres en la niñez, de sus profesores, de sus hermanos y de sus compañeros y amigos en la escuela, de sus jefes en el trabajo o de sus empleados o subalternos en su negocio, de la novia o de la esposa, de la incomprensión humana, víctima del Estado y de la sociedad en general; víctima incluso de quien no conoce – porque se adelantó a hacer lo que él quería–; del triunfador que obtuvo lo que él no pudo, del tonto y del inteligente, del rico y del pobre, etcétera. El melodrama justifica a la víctima [...], lo revitaliza, lo hace sentir satisfecho, lo alegra. (Rivera, 1989, 213).

Finalmente aclararemos porqué consideramos la madre de la protagonista, doña Luz Covarrubias, como la antagonista:

[...] en el melodrama el antagonista es, en un altísimo porcentaje de los casos, una persona que se encuentra muy inmediata al protagonista; regularmente es el pariente consanguíneo –hijo, padre, hermano, compañero de labores, de estudios o algo parecido; [...] no ve por los intereses de otras personas más que por los suyos propios. (Rivera, 1989: 204)

Ejemplos de historias melodramáticas: historias de víctimas buenas, desgraciadas, infelices e incomprendidas: *Edipo en colono*, *Los árboles*

mueren de pie, Andrómaca, Suplicantes. [...] Historias morales [...] de esposas sumisas y maridos infieles [...] (Rivera, 1989: 213).

Resulta sumamente claro que su personaje no tiene la necesidad de tener un solo diálogo dentro de la obra. Su presencia está en toda la obra como el subtexto que se refuerza desde el motivo del retrato. Si bien no hay palabra alguna que enuncie el personaje en carácter de difunto, el retrato es el recuerdo del ambiente que siempre ha vivido la casa: el de los valores tradicionales.

3.3.3. Funciones de la literatura

Hemos identificado que *Un alfiler en los ojos* cumple con las funciones cognoscitiva, crítica, estabilizadora, orientadora y expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores, y presenta aspectos que tienden a negar la función legitimadora.

A lo largo de la obra encontramos diversos embates donde los personajes exponen sus posturas, las cuales van irremediamente de un extremo que va de lo callado a lo evidenciado con Quintila cuando su personaje evoluciona de ser la niña callada que sigue los mandatos impuestos de la madre, el comportamiento de la mujer joven sumisa que no contraría los designios de la matriarca de la casa y el pueblo, a ser quien quiere tomar las riendas de su vida aunque vaya en contra de lo establecido y ello la lleve a la decisión trágica. Quintila quiere saber quién es y si le está permitido ser alguien diferente a lo que se espera de ella. Para entenderlo atendamos a los debates que se sostienen sobre lo que está permitido decirse, hacerse o evadirse y lo que se calla, se omite o se enfrenta. Estos enfrentamientos dialógicos permitirán a Quintila conocerse a sí misma y saber hasta dónde seguirá los preceptos de su difunta madre o a partir de qué los romperá y cuáles serán las consecuencias de quererse conocer más y saber de lo que es capaz.

Por ejemplo en el cambio que se observa en Quintila entre el primero, segundo y tercer acto al respecto de su búsqueda del amor. Veamos el final del primer acto:

Quintila.- [...] Hay momentos en las noches, en mi almohada, que odio hasta el pensamiento de que existes. Y cuando te veo, así, cerca de mí, detesto los poros de tu piel, tus ojos, tu mirada, tus labios [...] quisiera que... ([...] *Se miran los dos con odio feroz, con tanto odio que parece que van a besarse [...]*)

Doña Isabel.- ¡Quintila! Estás enamorada de él.

Quintila.- (sollozando en sus brazos) ¡Ahora lo sé! Pero calla, ¡calla! (Báez, 1990: 666).

Aquí se desvela que no es odio lo que siente por Teodoro, el esposo de su hermana Claudia, sino amor. Motivo por el cual piensa en irse de su casa. Ahora revisemos lo que sucede a la mitad del segundo acto:

Quintila.- Soy una mujer como cualquiera otra, como tú, como Claudia, como mi propia madre. ¿Por qué no tengo derecho al amor? ¿Sólo porque ella se equivocó o porque no quiso comprenderme? ¿Cómo pude pensar que mi felicidad estaba fuera de esta casa, si está aquí mismo...? ¡Y te juro que la tendré! (Báez, 1990: 677).

En este cierre de escena Quintila ha expuesto que irá tras el amor de Teodoro sin importarle que sea el esposo de su hermana, ni que lo hubiese visto mal su difunta madre si hubiere seguido viva. Poco a poco va minando con sus diálogos y acciones la "moralidad de roca" de Doña Luz, puesto que al finalizar este acto:

(Le ofrece sus labios. Teodoro la abraza y se besan.)

Teodoro.- Te quiero. Siempre te he querido. No se puede olvidar un amor tan profundo. De ahora en adelante te querré por todos estos años que hemos perdido. [...]

Quintila.- ¡Se acabó doña Luz! ¡Y acabaré con esta casa! ¡No va a quedar aquí un solo cimientito, ni una sola letra del apellido Covarrubias! (*Arroja las flores contra el retrato.*) (*Petrita grita*)

T e l ó n. (Báez, 1990: 684 – 685).

Y para terminar, en el tercer acto Quintila miente, a fin de romper con los valores tradicionales que parten desde la moralidad y el catolicismo, al decir que ha sido mujer de muchos hombres en el pueblo:

Quintila.- [...] Donde quiera que usted pregunte en el pueblo, señor Cura, la hija de Luz Covarrubias ha sido de un hombre. [...]

Cura.- Has caído, Quintila, en el más abominable de todos: en el pecado de la lujuria. ¡Arrepíentete! ¡Pídele a Dios perdón y misericordia!

Quintila.- No tengo por qué arrepentirme. (Báez, 1990: 692 – 693).

La obra cumple con la función cognoscitiva (Vital, 1996: 16) ya que nuestra protagonista va explorando todos los resquicios de su conciencia, de su andar en el mundo que le rodea y de su época con el fin de esclarecer y ahondar en su persona, para saber quién es y lo que quiere de la vida. Ha ido desde una actitud que mella ante el retrato de doña Luz Covarrubias toda posibilidad de felicidad, a renegar y rebelarse al silencio y la imposición de los valores tradicionales que la han hecho renunciar durante mucho tiempo a quien es y a lo que ha querido. Desde esta trinchera es inaceptable el amor entre ella y Teodoro, o ella y el tendero al que su madre le hizo renunciar, ni siquiera de Inocencio pues no es de su clase.

El pecado de lujuria que pesa sobre la confesión que ha hecho al padre lleva a cuestionar su propio apellido; vemos así la carga matriarcal del Covarrubias por sobre todo cuanto se gesta en esa casa. Quintila irá al suicidio como medio último de reconocimiento propio por defender lo que quiere y como grito ante la lucha interna de revelarse de lo permitido, pero a su vez amar a su madre. Es la salida que le ha dejado seguir la imposición de los valores tradicionales al enfrentarlos con sus verdaderos deseos y objetivos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Precisamente la paulatina mudanza ideológica de Quintila que hemos advertido recién, cumple a su vez con la función crítica como dice Vital (1996: 20). Qué es este partir del valor tradicional hasta llegar a su negación sino el desnudamiento del mecanismo ideológico impráctico, que oculta las realidades no sólo sentimentales, sino de otros valores como los de respeto, la vocación, fidelidad, la humildad, la honradez, las acciones desinteresadas y la sinceridad. Por ejemplo, cuando varias personas del pueblo van entrando a casa para orar por la recién difunta doña Luz, el cura dice:

[...] ¡Qué tiempos! Ya no se puede conseguir un buen cantor. Cantan por dinero, no por devoción. [...] tu madre se merecía los coros del Vaticano. [...] ¡Pero por qué tenía que ser ella! Hay tantas vidas inútiles. *(Recapacita)* Perdonen lo que estoy diciendo. Suena a blasfemia. Hay que conformarse con los designios de Dios. Pero es que ustedes no saben lo que fue para mí y para la iglesia. (Báez, 1990: 661 - 662).

El cura critica que los cantores cobran; según se entiende, la devoción debería ser suficiente pago. Él se dirige de la misma forma ya que procura el mejor cantor para quedar bien en la casa de los adinerados Covarrubias. Busca entonces seguir siendo agraciado económicamente, pues a lo largo de la obra no habla bien sino de la difunta. Cuando refiere que “hay tantas vidas inútiles” no hace otra cosa que denostar a los desfavorecidos por el dinero, e incluso, si lo conectamos con su recuerdo de la primera vez que tuvo contacto con doña Luz, cuando ésta aún estaba en el colegio, hace discriminaciones raciales:

Cura.- [...] Vestía un traje blanco y era sencilla dentro de su gran aristocracia. Me miró fijamente con sus ojos azules y luego bajó la cabeza con humildad pidiendo el Santísimo Sacramento...

Petrita.- Ha de haber sido muy linda, ¿verdad, señor Cura?

Cura.- *(Como volviendo en sí.)* Tenía belleza interna, que es lo que importa.

Petrita.- Pero también ha de ser bonito tener ojos azules y ser blanca. A mí siempre me decía que lo prietita lo había sacado de mi mamá (Báez, 1990: 677 – 678).

Como observamos doña Luz “veía menos” a la gente de color, en este caso la bastarda Petrita hija de su marido con otra mujer. A pesar de este tipo de distinciones el Cura considera que la difunta “merecía los coros del Vaticano”, por lo tanto podemos inducir que coincidía con ella en el tema de la racialidad¹⁰ y, aún, pensar que no le impuso penitencia alguna por este tipo de comportamientos ya que él coincide con dicha forma de pensar. Esto se observa cuando tiene que volver en sí tras rememorar la imagen joven de la que ahora sólo queda en retrato. Hay aquí una crítica a las distinciones que hace la iglesia entre la gente que tiene dinero y la que no; las personas de color y las blancas de ojo claro. Ya sabemos cuál es la gente que es bien vista por la iglesia católica. La crítica va dirigida a que ésta pareciera estar al servicio del mejor postor y no funcionar por devoción, como debería de ser.

Más adelante, en la misma escena donde Quintila miente sobre que ha sido mujer de muchos, ésta le recrimina sus actos y sus silencios:

Quintila.- [...] Sabía el daño que ella me estaba haciendo. ¿Por qué no se lo impidió? [...]

Cura.- [...] Tú no tienes autoridad para juzgar mis actos o los de tu madre. [...]

Quintila.- Usted también se dejó dominar por esa fuerza, como yo... como todos... ¡Usted olvidó que un representante de Dios está por encima de las flaquezas humanas! (Báez, 1990: 694).

Es en este momento que se destapa la verdadera razón de la veneración y el “cariño” que el señor cura guardaba para doña Luz. Ella le daba dinero a todo el pueblo, a los campesinos, a los limosneros y a la iglesia:

Quintila.- Comprendo, Inocencio. ¿Quieres darles de una vez la limosna? [...]
(Toma el cofre y principia a repartir la limosna. Los limosneros la reciben mientras dicen monótonamente como una oración aprendida.)

Limosneros.- Dios les dé más. Que dios les dé el cielo. Bendita sea esta casa.

¹⁰ No profundizaremos en él dado que no es el objetivo ni el tema de la presente investigación. Quede para otras valoraciones.

Filomeno.- ¡Otra vez un tlaco! ¡Ni muerta nos da más! (*Escupe en el suelo.*)
(Báez, 1990: 674).

Tenía comprados a todos y el cura no era la excepción. Existe aquí una crítica a los regímenes de poder centralizado a base de repartir recursos menores ante los que poco tienen, o brindar oportunidades de crecimiento mínimas o mediocres para que nos puedan valerse por sí mismos. Tal es el caso que a continuación leemos, donde los campesinos no podían sembrar trigo aunque eso les hubiera favorecido económicamente, por los intereses particulares de poder de doña Luz. Funciona en este caso el ejemplo de aquel Estado tirano que brinda aumentos miserables en los sueldos a cambio de un trabajo extenuante que debería de ser mejor remunerado. Y funciona igualmente el caso del pueblo que ante semejantes condiciones no levanta la cabeza sino para agradecer abnegadamente el sueldo obtenido:

Quintila.- ¡Sí! ¡Los adoraba! (*A los peones.*) Igual que a ustedes, ¿no? Cuando la iglesia cumplió su centenario, les aumentó la raya a un real. Y en las Noches Buenas les mandaba colaciones.

Campesinos.- Sí, niña. La señora era muy buena. Era una santa. Dios la tenga en su seno, etc.

Quintila.- Es curioso. Recuerdan un ridículo aumento y unos miserables dulces, pero no recuerdan cómo los hacía trabajar. [...] Y díganme, ¿por qué si tanto los quería, no los dejaba sembrar trigo? La hacienda hubiera ganado más y ustedes también. ¡Porque así mi padre no ganaba más dinero y ella lo manejaba mejor! ¡Lo manejaba todo! (Báez, 1990: 675 – 676).

Se puede percibir la hipocresía de los que le sirven, quienes le desean el cielo y la abundancia. El sistema que había construido la matriarca fallecida, era uno donde ella era el centro y todo funcionaba a su alrededor. Tenía en su poder al cura, los limosneros, los campesinos y todos le hacían reverencia.

La muerte de Quintila y el hecho de que su hermana Claudia tome las riendas de la casa, concreta la función crítica al reflejar un cambio en los hábitos de pensamiento y en el sistema cultural, como leemos a continuación:

Inocencio.- Ha muerto, niña Claudia.

Claudia.- *(De pronto se yergue)* ¿La querías mucho, Inocencio? *(Ante el silencio de él.)* [...] Voy a ocupar el lugar de mi madre. Y hay muchas faltas que reparar. Diles a los de la hacienda que la señorita Quintila, antes de caer de la torre, ordenó que les aumentaran el sueldo y que van a sembrar trigo. ¡Ah! Y también me dijo, antes de... del accidente, que era a ti al que quería. Ahora ve con ella. [...] *(Al retrato.)* ¡Tú tuviste la culpa, tú!

Petrita.- Niña Claudia. También el Zenzontle se ahogó en su cazuela. (Báez, 1990: 701).

El zenzontle enjaulado y privado de la vista por voluntad de la matriarca doña Luz, es una extensión de Quintila privada de estudios y aislada del mundo, por voluntad de la misma figura.

A propósito de la función estabilizadora, Vital (1996: 23) refiere que ésta se cumple cuando los textos recuperan hábitos socavados por la actividad crítica y por un cierto agotamiento de la comunidad. En *Un alfiler en los ojos*, Quintila es el personaje que Báez nos presenta para criticar los valores tradicionales, "la moral de roca" y todas las implicaciones y consecuencias que hemos venido mostrando y subrayando desde los diversos enfoques temáticos, de género y ahora en cuanto a la función estabilizadora. La referida se cumple ya que la hija menor de Luz Covarrubias tiene un desarrollo paulatino y minucioso en su mentalidad, que va de la coincidencia con los designios de los valores, hasta ser el artífice del cambio en su familia, su casa y su pueblo. Quintila, la que antes callaba, obedecía, temía al qué dirán, renunciaba y hacía lo que estaba bien visto, va mutando hacia un personaje que abandona la simpleza melodramática para acceder poco a poco a la complejidad vanguardista, esa que aunque sigue luchando con su arraigo provinciano, lo hace desde una perspectiva bifocal: ya no existe la opción única que impone el retrato de su madre, ahora hay un

abanico de posibilidades y, aunque termina suicidándose, esta misma acción va en contra de los valores tradicionales e inamovibles de la matriarca.

No podemos decir que cumpla con la función desestabilizadora ya que, si bien este melodrama erige el grito contra la tradición, no proporciona, como dice Vital (1996: 24), un modelo alternativo, tácito o patente, que sustituyera al sistema recién desarticulado. En otras palabras, esta obra no desarticula ya que no se convirtió en canon en su época. De otra manera, sería fuertemente reconocido en el mundo dramático.

Precisamente al no cumplir con lo anterior que tiende a la generalidad, en contraparte la función orientadora que tiende a la particularidad sí se cumple. Al no encontrar solución alguna en las filosofías, ideologías, mentalidades que le provee el medio en el que vive (casa, iglesia, retrato de Luz), Quintila tiene que elegir una que rebase a lo establecido. Recordemos que, como ya lo referimos en el apartado correspondiente a las funciones de la literatura, Vital (1996: 29) expresa que la orientadora se dirige a la persona y se presenta ahí donde ninguno de los grandes discursos hegemónicos (ni la filosofía, ni la religión, ni las explicaciones científicas o políticas) ofrecen respuestas a las más acuciantes preocupaciones. El suicidio de Quintila es, entonces, la respuesta que ella encuentra para evadir un sistema de valores con los que no coincide ni encaja. Todos los personajes han atacado la reacción "inmoral" de Quintila. Paradójicamente a raíz de esto el cambio inicia. Hacia el final del melodrama Claudia, su hermana, decide hacer cambios que, de otra forma, jamás habrían sucedido.

La solución por la que ha optado la protagonista es romántica. Es por esto que la obra cumple con la función expresiva de una individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores. Vital (1996: 37), refiriéndose al *Werther*, ilustra que la literatura romántica ofrece ejemplos de individualidades con dichas características y de la crisis que encaran dichos valores cuando se enfrentan con la realidad. Lo mismo sucede con Quintila, como bien hemos venido comentando en las dos funciones anteriores, el choque con la realidad es lo que le lleva a la decisión trágica.

Finalmente hemos observado que la obra de Báez presenta aspectos que tienden a negar la función legitimadora. Esta se manifiesta en todos los casos en los que el escritor debe responder a los imperativos y a las exigencias de un determinado poder público, ya sea estatal, cultural o económico según Vital (1996: 18 – 19). Decimos que *Un alfiler en los ojos* niega la función puesto que la resolución que se presenta es la del cambio. El grueso de la obra muestra las desgracias calladas, las privaciones y renunciadas a la posibilidad de otro tipo de vida. El sistema cultural que se presenta, es uno del que Quintila quiere zafarse. Con el suicidio de este personaje, el dramaturgo anula la función legitimadora ya que esta acción expone las consecuencias de la imposición tiránica de los valores tradicionales.

IV. CONCLUSIONES

Iniciamos esta investigación motivados por la inquietud de conocer cómo es el teatro que se escribió en Aguascalientes en el siglo XX. Varias posibilidades pasaron ante nuestras mentes, como la de emprender una valoración total del siglo referido o hacer una delimitación pertinente. Se sopesó la naturaleza tripartita de la obra teatral en tanto que texto, representación y espectador (lector), y se optó por una investigación sobre el drama en tanto que texto literario.

Las opciones en un universo poco navegado son muchas. Hacia principios del siglo XX encontramos tres autores que llamaron nuestra atención por las diferencias que, a las primeras lecturas, advertimos entre ellos: Antonio Leal y Romero, Antonio Acevedo Escobedo y Edmundo Báez. Entonces, fue posible delimitar un corpus. Elegimos *Con las alas rotas* (1925), la obra más conocida de Leal y Romero, pues tras la lectura de varias de sus producciones dramáticas, nos percatamos de que perseguía el mismo fin didáctico. Por otra parte, en lo que respecta a la obra *Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) de Acevedo Escobedo teníamos noticia del papel que el autor tuvo en Aguascalientes y en México, como por ejemplo su pertenencia a la Academia Mexicana de la Lengua, hombre de artes e impulsor de la cultura. Además esta obra es conocida en varios círculos artísticos, teatrales y culturales del Estado. Finalmente seleccionamos *Un alfiler en los ojos* (1950), de Báez, trascendente guionista del cine de oro mexicano, porque observamos la calidad dramática de la obra.

Para realizar la valoración de las tres obras y encontrar los puntos de convergencia y divergencia, se utilizó la temología, de acuerdo a los postulados de Pageaux (1994), centro del cual se desprendieron dos hilos, el del análisis de los géneros dramáticos (Alatorre, 1999) y su composición (Rivera, 1989), y el de las funciones de la literatura de Vital (1996).

Al cabo de minuciosas relecturas encontramos la columna vertebral de la investigación: los valores tradicionales. Éstos aparecen como elemento de

convergencia, aunque de distinta forma y con objetivos diferentes en las tres obras. De ahí la pertinencia de recurrir tanto a la tematología, como modelo y metodología central para el análisis, como al estudio de géneros dramáticos y funciones literarias.

La manera en que los dramaturgos abordan un mismo tema, el de los valores tradicionales, es disímil: uno quiere infundirlos como la única y verdadera forma de vivir bien, otros los cuestionan y hasta los ridiculizan.

En cuanto a la composición literaria, de acuerdo a nuestro análisis, las tres obras tienen un importante grado de complejidad, el cual va *in crescendo* según la fecha en que están escritas. Es así que la obra didáctica es la menos compleja, la farsa tiene ciertas complejidades y el melodrama es el de mayor entramado.

Con las alas rotas es una obra del género didáctico en la que choca la tesis de los valores tradicionales contra la de los antivalores. Leal y Romero defiende con su dramaturgia la primera tesis que hemos enunciado. Para ello se vale del personaje que encarna la antítesis, René, sea alguien sumamente desafortunado. Se va a París persiguiendo sus sueños de artista y lo que encuentra es la drogadicción y la ruina.

El hombre entregado a todo lo que esté del lado de la tesis que ha sucumbido, no es un hombre. Sólo aquel que siga el camino católico, la vía de los valores tradicionales al pie de la letra, alejándose de los vicios sociales y los pecados capitales merece ser llamado hombre.

La elección hecha por Leal y Romero le permite que el desarrollo sea más contundente, pues el género didáctico condiciona la aparición de personajes simples, facilita la construcción de una tensión dramática que prevalece a lo largo de la obra. Siempre se enfrentan las dos ideologías, ya sea que se hable de la escuela, del trabajo, de la vida cotidiana, de la vida en otras latitudes, del arte, de la ciencia, de los padres, los hijos, las costumbres. Siempre tendremos las dos caras de la moneda y el dramaturgo quiere que caiga la cara de los valores tradicionales hacia arriba.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¡Ya viene Gorgonio Esparza! es una obra cuya extensión es inversamente proporcional a su complejidad. Bastan siete cuadros para que Acevedo Escobedo logre contar las “hazañas” del antihéroe. Corrido popular, lirismo, propuesta de carácter épico, farsa y tragedia son las entrañas estructurales de esta obra de teatro guiñol para niños.

Nos parece sumamente importante enfatizar que la obra es para niños, ya que lo que se persigue en ella es la burla, la ridiculización del castigo católico. Recordemos que cuanto más transgrede los valores de manera alevosa, cínica y con el mayor de los desparpajos, el protagonista se aleja de ir al infierno, y es premiado por San Pedro con alas para que sea un ángel. La fábula que podemos extraer de esta farsa trágica es obra mal que al final de cuentas, te irá bien.

Es claro que la finalidad que persigue Escobedo es muy distinta a la de Leal y Romero. Para el primero son sumamente importantes los valores tradicionales, la vida de la provincia, las buenas costumbres, el modelo que propone en los personajes de Jorge y de Baudín; para el segundo, en contraparte, lo importante es el ingenio, la presentación de los antivalores como el estandarte de quien lo consigue todo sin importar reglas o costumbres, leyes o valores de ninguna índole. Gorgonio mata, roba, golpea, bebe, porque quiere hacerlo. No hay ningún tiento ni vacilación en el personaje.

En la sociedad muchas veces observamos que no es regla que “al que obra bien, bien le va”; día a día los medios masivos nos hablan de grandes injusticias cometidas por personas sin escrúpulos que obran impunemente.

El catolicismo nos dice que quien ha pecado y no se ha arrepentido irá al infierno; mientras que aquel que actúe opuestamente a lo descrito tendrá un lugar en el cielo. El arrepentimiento de Gorgonio es transgresor, pues desemboca en suicidio. Y sin embargo, luego de toda una vida de fechorías, de hacerle daño al prójimo, del comportamiento propio de un sociópata, la religión católica ofrece la pauta del arrepentimiento y la posibilidad de acceder al paraíso. Cualquiera de las dos interpretaciones, ya sea que Gorgonio verdaderamente se arrepienta y ello le abra las puertas del cielo o que Acevedo Escobedo nos presente esta farsa del que va en contra de todos los valores tradicionales y

comete los más grandes pecados católicos nos lleva a pensar que todo es una burla. El sistema católico permite estas grandes atrocidades y, aun así, premia.

La elección del género está muy bien pensada, pues la farsa permite muchas más situaciones exageradas, ilógicas, irreverentes; a su vez persigue una catarsis que empata totalmente con lo que se ha dicho del objetivo de la obra: se desnudan las intenciones más recónditas de los lectores al verse reflejados en las acciones del protagonista que "las puede todas"; que tiene el poder de hacer todo cuanto desea sin importarle ninguna ley, moralidad o ética.

Finalmente, la tercera obra *Un alfiler en los ojos* es la máxima crítica a los valores tradicionales de las tres obras. Los motivos son contundentes: la casa y el silencio advenidos de los subtemas de la familia y la religión católica. El daño ya no es sólo hacia un hijo y un padre como en la obra de Leal y Romero, o desde el puñal del bandido desalmado que mata a todo el que se le ponga enfrente así sea su familiar, camarada o mujer. El daño es ya a nivel social. Si bien catalogamos de sociópata a Gorgonio, la obra de Escobedo sólo nos deja ver el comportamiento de un solo personaje; mientras que en el melodrama de Báez vemos el comportamiento de una familia, limosneros, campesinos, iglesia y sus feligreses, es decir, de todo el pueblo; la conducta, la situación en *Un alfiler en los ojos* es sociopática: en la obra de Quintila "todos tienen un alfiler en los ojos".

La protagonista virginal va descubriendo el velo que empaña la mirada. Observa todo cuanto emana del motivo del retrato de su madre difunta.

Si no fuera porque Báez eligió el género del melodrama para gestar su dramaturgia, la devastación habría sido mayor. Si, por ejemplo, hubiera elegido la farsa, todos los personajes habrían sido un Gorgonio en potencia. En realidad, el autor no necesitó de otro género sino el más acudido en la época del cine de oro mexicano en que le tocó relucir –el melodrama–, para lograr que, en efecto, todos los personajes hicieran grandes males. No sólo cuando hablamos de asesinato o de robo tratamos de grandes faltas hacia la humanidad: impedir la educación, renunciar al amor, a la felicidad, vivir en un claustro constante, en la frustración permanente de la provincia mexicana que se pinta en esta obra atenta contra la humanidad. Un sistema que parte de la creencia católica que se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

jacta del amor a Dios, no debería de proferir lo anterior; un pueblo que prefiere callar ante las grandes injusticias por temor al qué dirán, por guardar las apariencias, por preservar los valores tradicionales, es un pueblo que tiene equivocados los cimientos de su propia identidad.

Quintila nos muestra que hay que pelear por nuestras convicciones desde una razón lógica no sólo sentimental. En la segunda parte de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en el Capítulo LVIII, se lee:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. (Miguel de Cervantes: 984 – 985)

Quintila es el quijote de la provincia mexicana a la que todos toman por loca, desorientada, por pensar diferente, por ir tras sus sueños, por querer romper con lo establecido, por ser la única que se ha atrevido a enfrentarse al gigante doña Luz, ese molino que tiene por aspas los valores tradicionales, casa y religión católica. Quintila ha querido embarcarse en la aventura de quitarse la venda de los ojos mientras los demás insisten en seguir regocijándose en la ceguera cada vez más profunda de la retina social: ese es el alfiler, los valores tradicionales como los impuso la matrona.

Hemos querido además cerrar con este exacto del *Quijote* por dos razones. La primera es porque alude a uno de los puntos característicos de nuestra provincia, según han captado transversalmente y de manera diversa como ya lo hemos expuesto los tres dramaturgos; estamos hablando del cautiverio. La imposibilidad de la libertad ha desencadenado desde las más domésticas tragedias pasionales, hasta las guerras mundiales. Según hemos leído en las obras la provincia es pintada como una donde reinan los valores tradicionales, que sesgan la libertad en distintos grados con repercusiones que siempre van encaminadas a la muerte. En el texto de Leal y Romero, no seguirlos condujo a la drogadicción y a la ruina económica y, peor aún, a la muerte del progenitor de

René. En el de Acevedo Escobedo no hay libertad ya que Gorgonio no sabe qué hacer con ella. Podríamos pensar que siempre se conduce con la mayor de las libertades ya que mata, roba, burla, golpea, bebe y a voluntad, como una metralleta que dispara a "a discreción" y que no tiene quién quite el dedo del gatillo. Cuando ya no ha quedado nadie a quién hacerle tribulación alguna, e incluso llegaríamos a pensar que ha alcanzado la libertad máxima pues se ha quedado totalmente solo, es cuando se evidencia que no sabe qué hacer en libertad y se suicida. Termina preso de su misma falta de voluntad, que no distingue más que los momentos en que le "hierve la sangre". Un doble discurso sobre la libertad se ha descrito hasta aquí, puesto que va al cielo; más allá de cuanto ya abordamos sobre la ridiculización del castigo divino, Gorgonio irá ahora a "hacerla de angelito". Tal parece que Esparza siempre fue un carbón encendido, que quemaba a cuanto se acercaba demasiado, y que al encontrarse solo, sin voluntad alguna, se consumió a sí mismo. Gorgonio es la metralleta a la que se le ha trabado el gatillo y que, habiendo eliminado a todo amigo o enemigo, se ha calentado al grado de explotar. Un carbón apagado que ahora estará bajo la voluntad del divino; una metralleta sin balas con corona y alas. Gorgonio Esparza nos brinda la imagen del matón que no reflexiona sobre, ya no digamos la inmediatez de sus decisiones y acciones, sino de las consecuencias más lejanas. ¿Qué fue del "valiente", qué fue del "matón de Aguascalientes"?

La segunda razón por la cual aludimos al Quijote, es para contrastar un valor que no se toca al interior de los valores tradicionales y que debería ser el más importante de todos ellos. En la obra de Leal y Romero, la libertad termina asfixiando, consumiendo en la morfinomanía y en el desplome de su condición moral al personaje de René; en la de Escobedo, la libertad se torna en libertinaje desmedido, se exagera al punto de no ver ningún límite, y, llegado el momento, parece que Gorgonio renuncia a ella para lograr el paraíso; finalmente en la obra de Báez una joven lucha por su libertad y la enajenación de los personajes es tal hacia la vida que conocen, que se ve perdida y se suicida. Quizá en el encontronazo recurrente de los valores tradicionales emanados de la casa, la

iglesia y el retrato de su madre, la mente de Quintila no pudo elegir un *organon* coherente que le permitiera perseguir sus deseos; quizá en la confusión de un gran cúmulo de emociones encontradas que no le permitirían perseguir plenamente su lucha por la libertad en vida, Quintila logra la mayor de las libertades, la única que no le podían quitar, que fue decidir sobre su propia vida.

Las producciones dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX reflejan un cuestionamiento e inquietud sobre las bases que cimientan a la sociedad. Indican la existencia de perspectivas que equivocan, deforman o manipulan los valores. La manera en que los tres dramaturgos lo hacen –Leal y Romero, Acevedo Escobedo y Báez–, es diversa: mientras que una intenta perpetuar una visión maniquea, otra la ridiculiza o la pone en tela de juicio.

La producción dramática de Aguascalientes merece ser objeto de estudio de futuras investigaciones. Esperamos que este trabajo motive a ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Escobedo, A. (1944). *¡Ya viene Gorgonio Esparza! (El matón de Aguascalientes)*, sobretiro del "Anuario de la Sociedad Folklórica de México." Vol. IV. Con un estudio histórico sobre el teatro guignol en México por Roberto Lago. México.
- Alatorre, C. C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Azar, H. (1982). *Funciones Teatrales*. México: SEP – CADAC.
- Báez, E. (1990). *Un alfiler en los ojos*. (650 – 701). En Magaña-Esquivel, Antonio, *Teatro Mexicano del siglo XX*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Beristáin, H. (2004). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bravo-Elizondo, P. (1982). *Teatro Documental Latinoamericano*. México: UNAM.
- Camacho Sandoval, S. (2009). *Antenas Vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes y el Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Chardin, Philippe. (1994). "Temática comparatista". En Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*. Traducido con la ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. México: Siglo XXI Editores.
- De la Torre Villar, E. (1982). *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*. México: McGrawHill.
- De Toro, F. (2014). *Semiótica del Teatro*. México: PasoDeGato.
- Elizondo, J. F. y Medina, R. (1904). *Chin Chun Chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros*. México: Medina y Comp. Impresores.
- Galván, J. (2001). *DeMemoria*. Aguascalientes: Casa Juan Pablos Centro Cultural S.A de C.V., Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto

- Cultural de Aguascalientes, Centro de Investigaciones y Estudios Multidisciplinarios de Aguascalientes (CIEMA).
- González Ochoa, C. (1990). *Función de la Teoría en los Estudios Literarios*. México: Limusa – Noriega y la Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Leal y Romero, A. (2001). *Teatro para hombres solos*, Comp. Ma. Del Carmen Arellano Olivas. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
 - Magaña Esquivel, A. (1964). *Medio siglo de Teatro Mexicano [1900 / 1961]*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
 - _____. (1990). *Teatro Mexicano del siglo XX. Vol. II*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - Martínez, C. y Orduña, J. (2005). *Una Aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo XIX*. México: Escenología.
 - Martínez Morales, J. L. y Pitol, S. (1996: 217 – 257). *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. México: Universidad Veracruzana.
 - Mendoza, V. T. (1984). *El corrido mexicano*. México: FCE.
 - Meyerhold, V. (1986). *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Edición, Introducción y Notas de Edgar Ceballos. México: Gaceta y Universidad Autónoma Metropolitana.
 - Miguel de Cervantes Saavedra (1605 – 1615 / 2005). *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española de la Lengua.
 - North Whitehead, A. (1964). *La organización del pensamiento. Anatomía de algunas ideas científicas. El espacio, el tiempo y la relatividad*. Traducción de Vera Yamuni Tabush. México: Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
 - O'Neill, E. (1925), *El mono peludo*. Leningrado.
 - Orduña, J. y Almanza, M. (2010). *La difusión del teatro en Aguascalientes*. México: Filo del agua.
 - Pageaux, D-H. (1994). "Thèmes" en *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavón, A. (1996). "Tema y variaciones: La Familia", en *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. México: Universidad Veracruzana.
- Pardinas, F. (1972). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Introducción elemental. México: Siglo XXI.
- Ramos Smith, M. (1994). *El actor en el siglo XVIII: entre el coliseo y el principal*. México: Gaceta.
- Rivera V. A.(1989). *La composición dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roster, P. y Rojas, M. (1992). *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna e Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTI).
- Sandoval Cornejo, M. L. (2005). *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo. Toma: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato.
- Shakespeare, W. (1606 / 2004). *Four Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. New York: Random House, Inc.
- Solórzano, C. (2011). *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Usigli, R. (1979). *Teatro de Rodolfo Usigli*. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Clásicos de la Literatura Mexicana.
- Vital, A. (1996). *Conjeturas Verosímiles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.

Hemerografía

- Ladra, David, "Teatro y filosofía", en ARTEZ, *Revista de las Artes Escénicas*. Núm. 195 – año 18. Enero – febrero 2014, Bilbao.
- *PasodeGato*, revista mexicana de teatro, Editor responsable Jaime Chabaud, Revista trimestral. Número 45, enero, febrero, marzo. México, 2011.

Digitales

- Orduña, Julieta, "Un recuerdo de don Víctor Sandoval en sus andanzas por el teatro". Entrevista a Víctor Sandoval para la sección de cultura del diario *La Jornada*. Publicada el 6 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.lja.mx/2013/04/un-recuerdo-de-don-victor-sandoval-en-sus-andanzas-por-el-teatro/>, consultada el 22 de agosto de 2014.
- Artículo "El Teatro Amado Nervo recupera su esplendor en Chacaltianguis". Por la Redacción del periódico *Imagen del Golfo* para la sección de cultura. Publicado el 8 de diciembre de 2008. Disponible en: <http://www.imagendelgolfo.com.mx/resumen.php?id=80774>, consultado el 24 de septiembre de 2014.

Entrevistas

- Padilla Beltrán, José Claro, entrevista realizada el 11 de agosto de 2014. El maestro es un importante director, actor, promotor, gestor cultural y teatral del Estado, con una trayectoria de más de veinte años, sobre todo en los grupos La columna de Aguascalientes y Formación Actoral Al Trote.
- Rincón, Iván y Gutiérrez, Jazmín, entrevista realizada el 18 de agosto de 2014. Estudiantes de la Lic. en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

ANEXOS

ANEXO A

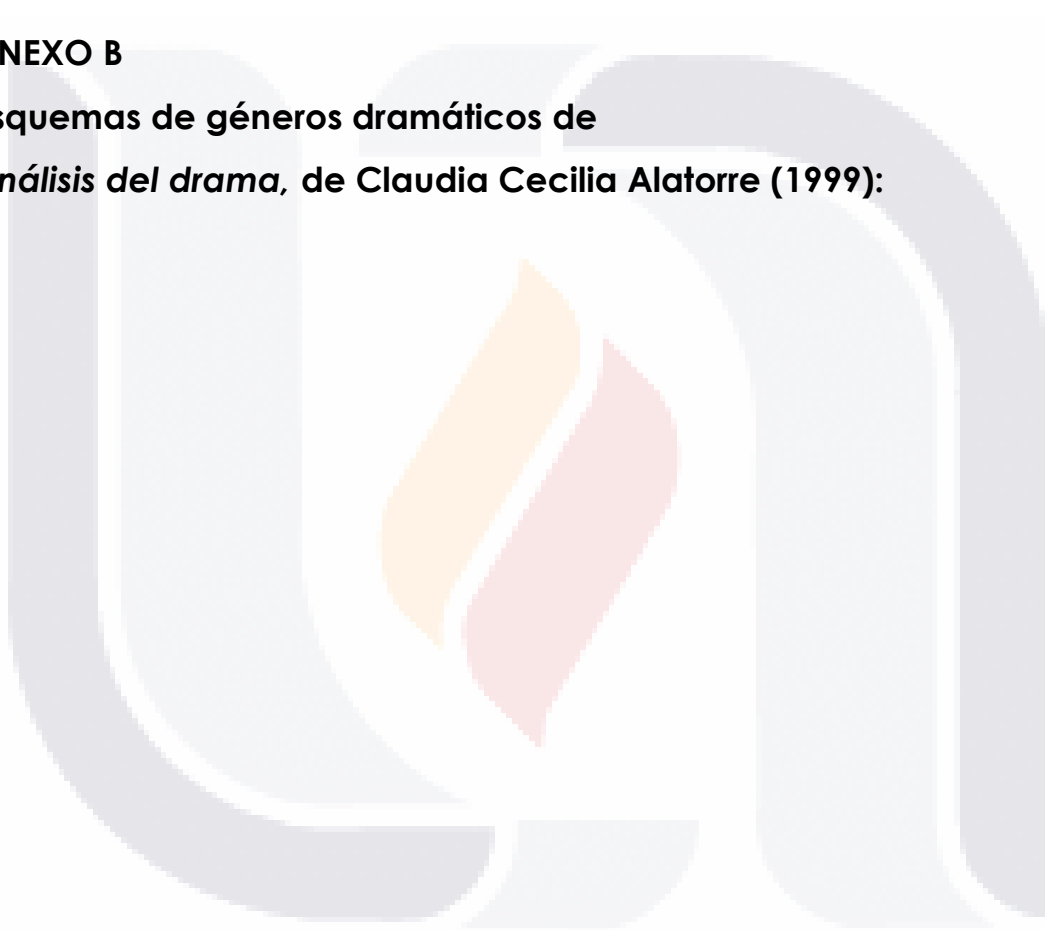
Esquemas de géneros dramáticos de

La composición dramática, de Virgilio Ariel Rivera (1989)

ANEXO B

Esquemas de géneros dramáticos de

Análisis del drama, de Claudia Cecilia Alatorre (1999):



ANEXO A

Esquemas de géneros dramáticos de

La composición dramática, de Virgilio Ariel Rivera (1989)

Obra didáctica (Rivera, 1989: 151)

Mapa conceptual No. 4.

OBRA DIDÁCTICA o AUTO SACRAMENTAL Género simple

Como excepción genérica se desarrolla en dos campos dramáticos distintos.

1. Temático
2. Anecdótico

Parte de: el afán humano de afirmarse ante los demás.

Reconoce valores socio-universales.

Asume las convicciones de la sociedad.

Sentido: inducir al espectador hacia determinadas corrientes ideológicas.

Función artística: exponer, denunciar, defender, sojuzgar, condenar todo tipo de lacras humanas y sociales.

Protagonista: simple (en cuanto es radical, firme y determinante en su postura social).

Esquemas básicos:

1. La anécdota propone una sola tesis.
2. La anécdota propone una síntesis como resultado de una tesis y una antítesis.

Conflicto: de carácter socio-moral.

Emociones: controlables e incontrolables por igual.

Otros personajes: simples o complejos. Pierden la ambivalencia dramática y cobran la fuerza del protagonista o del antagonista.

Víctimas: (acaso) la sociedad misma.

Tono: elocuente, claro, preciso, lógico.

Sucesos: más comunes que posibles.

Final: desafortunado o afortunado, pero arrojando siempre a conclusiones determinantes.

Toma de conciencia de orden social: protagonista y espectador a unos minutos de iniciada la obra. (Desde el inicio personajes y espectadores reconocen la corriente ideológica a la que el autor trata de dirigir al espectador.)

Contiene elementos: del estilo expresionista (los modelos más representativos).

Mapa conceptual No. 7

FARSA

Género simple o complejo

(Dependiendo del subgénero en que se maneja)

Parte de necesidad de encontrarle un sentido pleno a la existencia.

Reconoce una realidad desnuda bajo toda realidad aparente.

Asume: una enorme carga de energía contenida en la psique humana.

Sentido: múltiples de acuerdo al género que conlleva.

Función artística: liberar fantasías y represiones en el público espectador.

Protagonista: de múltiples órdenes de acuerdo al género subyacente; por lo general fantástico.

Esquemas básicos:

1. Desnudar la realidad aparente.
2. Revestir la realidad aparente.

Conflicto: de múltiples órdenes de acuerdo al género subyacente.

Maneja emociones: exaltadas, reprimidas, violentas o sublimes.

Otros personajes: siempre intensos como el protagonista.

Tono: exaltado, exagerado, fantástico, enfermizo.

Sucesos: al mismo nivel que la trayectoria del protagonista.

Toma de conciencia: (en el espectador) saludable, liberadora.

Final: de múltiples órdenes de acuerdo al género subyacente.

El espectador se identifica: con el protagonista (por lo regular como el villano que él conlleva en secreto).

Contiene elementos: de todos estilos, excepto del realismo y del naturalismo.

Época de auge: la Grecia clásica, finales del medievo (autosacramental farsico) y la segunda posguerra mundial (teatro del absurdo).

Autores representativos: Aristófanes y Alfred Jarry.

Mapa conceptual No. 6

MELODRAMA
Género simple

Parte de la necesidad humana de sobrellevar la vida individual y colectiva.

Reconoce valores de orden personal: los que se manejan al personal arbitrio.

Asume: la incomunicación humana en el ámbito inmediato.

Sentido: exaltar el sentimiento en el espectador.

Función artística: divertir.

Protagonista simple. Víctima o villano exalta sólo unas pocas de sus características, mueve a sentimientos contrapuestos.

Esquemas básicos:

1. El protagonista triunfa por sus virtudes.
2. El protagonista sucumbe a pesar de sus virtudes.

Conflicto: de carácter personal.

Maneja emociones: incontrolables más que controlables.

Otros personajes: (escandalosamente) simples.

“Víctimas” (así, entre comillas): cualquiera de los personajes.

Tono: exaltado, romántico, desinhibido (infantiloide).

Sucesos: más posibles que comunes.

Toma de conciencia: casi al final de la obra, al mismo tiempo en personajes como en espectador.

Final: produciendo siempre una “dulce” felicidad.

El espectador se identifica con cualquiera de las víctimas.

Contiene siempre elementos de estilo romántico.

Época de auge: existen cientos de miles a lo largo de toda la historia.

ANEXO B

Esquemas de géneros dramáticos de

Análisis del drama, de Claudia Cecilia Alatorre (1999):

Género didáctico (Alatorre, 1999: 80)

GENERO DIDACTICO

MANEJA MATERIAL POSIBLE

Estilo *no* realista

CONCEPCION LOGICA

- 1a. premisa = tesis
- 2a. premisa = antítesis
- 3a. premisa o conclusión = síntesis

TONO MELODRAMATICO O EXACERBADO

TEMATICA

Religiosa

auto sacramental

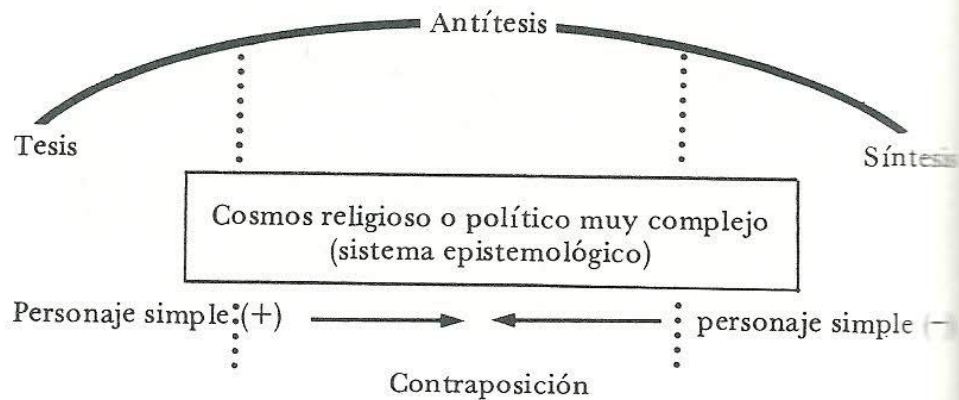
Política

género didáctico

Personaje simple representa una sola característica de comportamiento, o bien gran inalterabilidad en sus reacciones ante las circunstancias. También puede haber personajes alegóricos.

Tiene transfondo melodramático

Fórmula general



Melodrama (Alatorre, 1999: 90, 95)

MELODRAMA

MANEJA MATERIAL POSIBLE

Estilo *no* realista

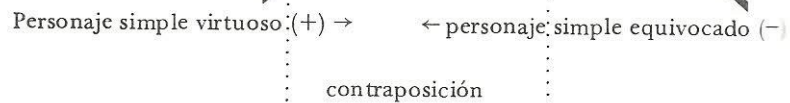
CONCEPCION ANECDOTICA

TONO MELODRAMATICO O EXACERBADO

Personaje simple

Fórmula general:

Anécdota muy compleja

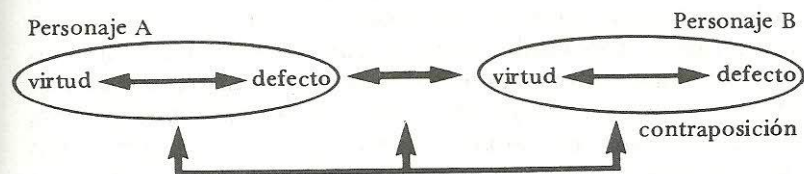


característica A
o virtud

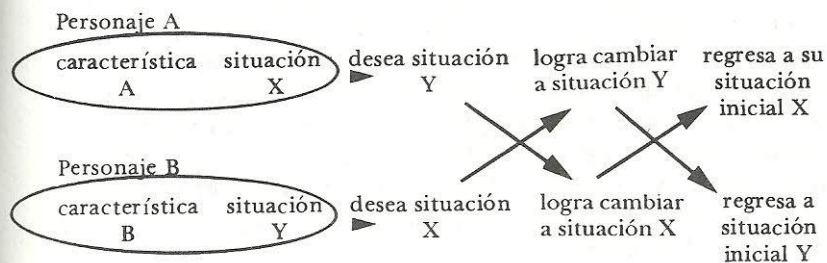
contraposición
o enfrentamiento
dialéctico

característica B
o defecto

O esquema más complejo de contraposición interna:



O, la estructura del melodrama de trayectorias cruzadas, donde la situación está en contraposición con el personaje, de la misma manera que en la contraposición interna se oponen dos características de carácter:



Farsa (Alatorre, 1999: 111 – 113, 115, 116, 118)

