



# El cenzontle amordazado

Los valores tradicionales  
en el teatro aguascalentense

Carlos Adrián Padilla Paredes



# El cenzone amordazado

Los valores tradicionales  
en el teatro aguascalentense



# El cenizote amordazado

Los valores tradicionales  
en el teatro aguascalentense

Carlos Adrián Padilla Paredes

# El ceniztle amordazado

Los valores tradicionales en el teatro aguascalentense

Primera edición 2024 (versión electrónica)

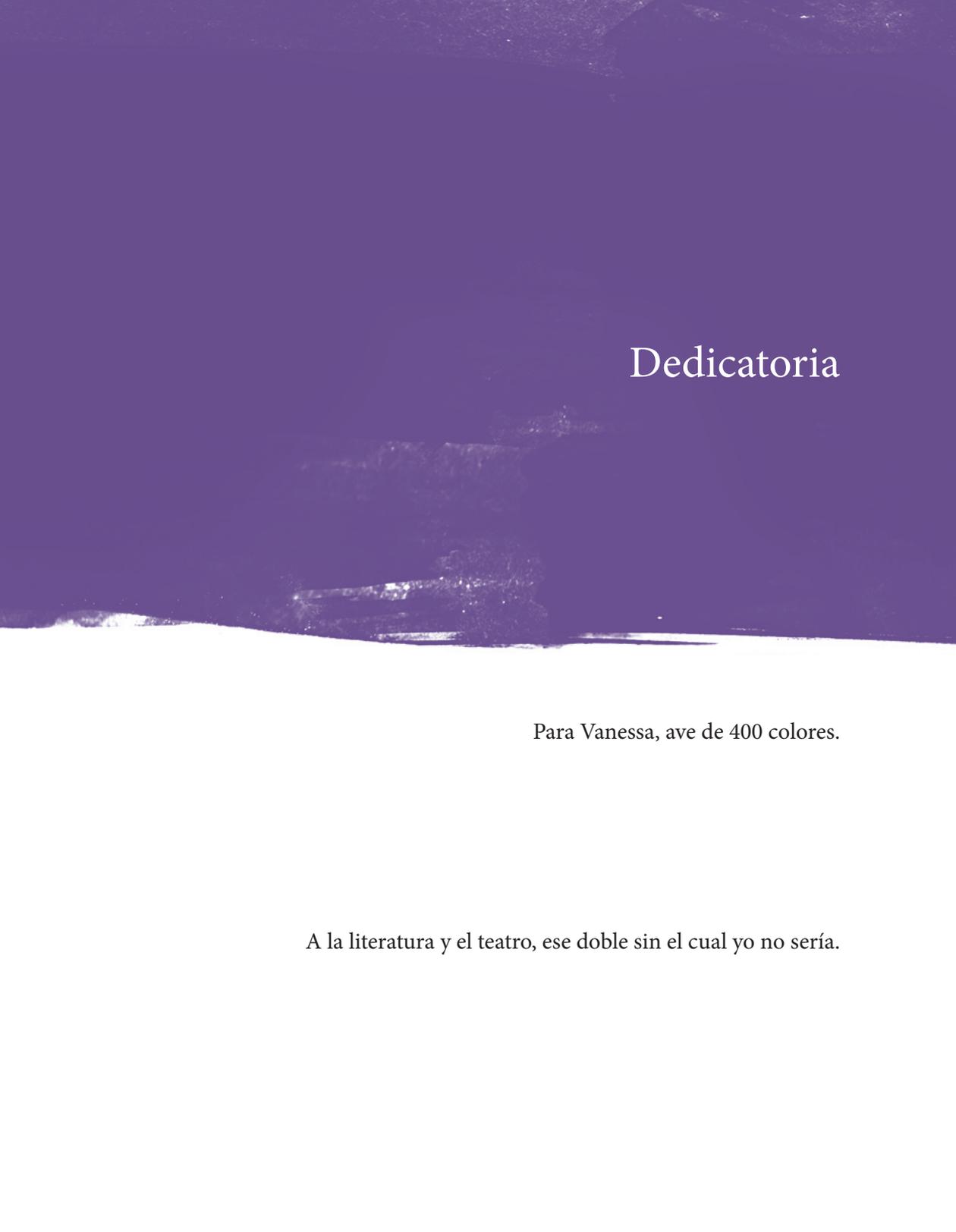
D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria  
Aguascalientes, Ags., 20100  
[editorial.uaa.mx/](http://editorial.uaa.mx/)  
[libros.uaa.mx/](http://libros.uaa.mx/)

© Carlos Adrián Padilla Paredes

ISBN 978-607-8972-40-1

Hecho en México / *Made in Mexico*





# Dedicatoria

Para Vanessa, ave de 400 colores.

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



# Agradecimientos

Agradezco profundamente a la doctora Graciela Estrada, quien fue mi tutora de tesis de maestría, por su apoyo incondicional, profesionalismo y ética. A mis lectoras, la doctora Martha Lilia Sandoval Cornejo y la doctora Cristina Eslava Heredia. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes y al Departamento Editorial por interesarse en la valoración de nuestro teatro local por medio de la publicación de este libro.

Un especial agradecimiento a mi muy querida maestra Ana Luisa Topete Ceballos (QEPD), decana del Centro de las Artes y la Cultura, y a la doctora Brenda Rodríguez, jefa del Departamento de Artes Escénicas y Audiovisuales, por su confianza en el contenido de este trabajo. Agradezco a mis alumnos, que me han formado como profesor, con quienes he crecido en lo pedagógico, investigativo, pero, sobre todo, en lo humano. Agradezco a los maestros José Acevedo Acosta y Alonso Cosío, pues sin su

intervención este libro no hubiera podido idearse, realizarse y escribirse. A la doctora Yolanda Padilla y al doctor Enrique Mijares Verdín por sus observaciones y recomendaciones sobre el enfoque y sentido del libro.

# Índice general

<b>Prólogo</b>	19
<b>Introducción</b>	23
De los valores tradicionales	23
De la génesis de este libro	27
De cómo este libro es un cenizante	28
El teatro como objeto de estudio literario en Aguascalientes	30
Fundamentos críticos y teóricos	31
Tematología para el análisis funcional del drama	33
Tematología (tema y motivo)	36
Géneros dramáticos	37
Funciones sociales de la literatura	38

<b>Capítulo I. “Toquecitos de las llamas del infierno”, o la visión maniquea de valores y antivalores en la obra didáctica <i>Con las alas rotas</i> (1925) de Antonio Leal y Romero</b>	41
Género	43
Temas y motivos	45
Discurso de valores	45
Cosmópolis y provincia mexicana	47
Personajes	56
Funciones sociales de la literatura	59
<b>Capítulo II. “El matón de Aguascalientes recibe alas de ángel”, o la ridiculización de la penitencia católica en la farsa <i>¡Ya viene Gorgonio Esparza!</i> (1941) de Antonio Acevedo Escobedo</b>	63
Género	64
Temas y motivos	73
No matarás	73
Funciones sociales de la literatura	79
<b>Capítulo III. “¡Todos somos zenzontles ahogados en su cazuela!”, o la visión crítica de la tradición en el melodrama vanguardista <i>Un alfiler en los ojos</i> (1950) de Edmundo Báez</b>	89
Género	91
El carácter vanguardista de la obra con relación al género de melodrama	94
Temas y motivos	97
Acto primero	98
Acto segundo	103
Acto tercero	106
Personajes	108
Funciones sociales de la literatura	112
<b>Conclusiones</b>	121
De las motivaciones, metodología y valores	121

De René, el cenzone de alas rotas	122
De Gorgonio, el macho mordaza de la sociedad	124
De Quintila, la cenzone amordazada llamada Aguascalientes	126
<b>Fuentes consultadas</b>	131
<b>Anexos</b>	137
Anexo A. Esquemas de géneros dramáticos de <i>La composición dramática</i> , de Virgilio Ariel Rivera (1989/2001)	138
Anexo B. Esquemas de géneros dramáticos de <i>Análisis del drama</i> , de Claudia Cecilia Alatorre (1999)	141



## Índice de cuadros

Cuadro 1. Síntesis del capítulo I	42
Cuadro 2. Valores y antivalores según protagonista y antagonista	50
Cuadro 3. Léxico de la provincia para protagonista y antagonista	50
Cuadro 4. Léxico de la cosmópolis para protagonista y antagonista	51
Cuadro 5. Síntesis del capítulo II	64
Cuadro 6. Síntesis del capítulo III	90
Cuadro 7. Oposición de características en las hermanas Covarrubias	99
Cuadro 8. Lo que se calla, lo que se dice	100
Cuadro 9. Lo moral, lo inmoral	100
Cuadro 10. Verbo callar presente en diversas conjugaciones	101
Cuadro 11. Oposición: libertad y encierro	103

Cuadro 12. Lo que se calla y lo que se dice de doña Luz Covarrubias	104
Cuadro 13. Oposición entre lo malo y lo bueno	105
Cuadro 14. Oposiciones sobre lo que está mal y lo que está bien	107

# Índice de esquemas

Esquema 1. Modelo tematólogo para el análisis funcional del drama	35
Esquema 2. Contraposición de tesis-antítesis y síntesis	56
Esquema 3. El macho y los motivos del puñal y el alcohol	77
Esquema 4. Grado de ridiculización de los sistemas de justicia y de creencias católicas, así como consecuencias al transgredir los valores tradicionales	82



# Prólogo

## **Teatro en Aguascalientes. *El cenizante amordazado***

Gracias a *El nacimiento de la tragedia* del prusiano Friedrich Nietzsche (segunda mitad del siglo XIX) y a *La muerte de la tragedia* del norteamericano George Steiner (segunda mitad del siglo XX) tenemos una amena visión de los primeros y los últimos grandes impulsos de un género príncipe de las tablas: la tragedia, precisamente. El prusiano nos propuso un doble origen (Apolo y Dionisio) y el norteamericano nos presentó las causas por las cuales las tareas encomendadas a la tragedia durante milenios se fueron trasladando a la novela en un proceso que duró por lo menos entre los siglos XVII y XIX de nuestra era. Con ello, Steiner explica por qué fueron leídas a modo de auténticas tragedias novelas como el romántico *Werther* del germano

Johann Wolfgang Goethe (segunda mitad del siglo XVIII) y como la realista *Ana Karenina* del ruso León Tolstoi (segunda mitad del siglo XIX).

La reducción del poder de la tragedia como género influyente se intensificó con el arribo de las pantallas desde, al menos, 1896: el cine abrevó de todas las fuentes posibles (incluidas la tragedia y la novela) para apropiarse de una buena parte del creciente público de masas. Aun así, el teatro sigue siendo un espacio muy valioso, y la tragedia y la comedia, el drama en general, llegan hasta nuestros días en creaciones originales, puestas en escena de textos clásicos, adaptaciones, análisis, etcétera. A las personas nos gusta vernos en el espejo. En *Rojo y negro* (otra tragedia decimonónica con forma de novela), Stendhal apuntó que una novela es un espejo en el camino. El teatro siempre tendrá una ventaja sobre la novela y el cine: el espejo es de carne y hueso. Por lo demás, se trata de un espejo analógico, no identitario: no somos idénticos a los personajes del teatro, la novela, el cuento, el cine, las series televisivas, pero sí somos parecidos, y basta la analogía para que nuestro mundo de certidumbres, nuestro “sistema de creencias” (como se dice en *El cenxontle amordazado*), se sacuda de modo suave o intenso cada vez que leemos un texto literario o nos sentamos ante las tablas o ante las pantallas chicas o grandes.

La censura suele ser selectiva: busca alejar del público masivo las obras contestatarias que tienden a refugiarse en los géneros de minorías: los *happy few* del *Henry V* de William Shakespeare. En *El cenxontle amordazado*, Adrián Padilla nos muestra las vicisitudes del teatro en un punto neurálgico de la República: la muy central Aguascalientes. Españoles concibieron y fundaron la Villa de la Asunción de Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando la Europa cristiana se partía definitivamente entre los seguidores del papa y los seguidores de la Reforma radical de Martín Lutero. Los especialistas consideran que España, “campeona del catolicismo” y de la Contrarreforma, y la Roma papal vieron en el descubrimiento y la conquista de América una compensación divina por la pérdida de Alemania a manos del protestantismo luterano. Por esto último, el catolicismo en América tendió a ser muy conservador, celoso del purismo de los dogmas y los ritos procedentes de una España a la vez innovadora, pujante en lo político y lo comercial, y muy cauta en lo religioso, lo ideológico.

Por lo menos en Aguascalientes parece haberse cumplido a carta cabal lo dicho anteriormente. A ello se añade una población que, aunque ubicada en el centro neurálgico del comercio, como lo demuestra el carácter “rielero” o

ferrocarrilero de la región desde fines del XIX, aun así se encuentra lejos de las zonas de mayor circulación humana y diversidad de culturas, como las costas. Ello podría haber contribuido a un cierto encierro en los principios y hábitos por parte de una población por lo demás dinámica. Adrián Padilla ha emprendido la tarea de incidir en diversas obras de teatro con raíces aguascalentenses. Se trata de piezas que cuestionan ciertas costumbres, consideradas conservadoras. En cada época conviven géneros y generaciones, ideas e ideologías, hábitos y habilidades. El tiempo corre, sí, pero corre a velocidades distintas, como si una pierna lo acelerara y otra lo frenara un poco. La expansión demográfica, comercial y política de Aguascalientes ha traído como consecuencia que se agranden las diferencias entre distintas maneras de ver el mundo y la vida, sin que se llegue a un punto de crisis.

El teatro de autor –como el que aquí estudia el joven Adrián Padilla– es un muy buen termómetro de una sociedad, pues no tiene las evidentes limitaciones del cine y del teatro comerciales; en cambio, posee la posibilidad de asistir “en tiempo real” a las reacciones del público. De ese modo, la puesta en escena de cualquiera de las obras aquí estudiadas nos llevaría a tomarle el pulso a una sociedad cuyos integrantes se mueven a ritmos distintos y cuyos sedimentos históricos son todavía muy poderosos, ya que pertenecen a aquel tiempo largo referido por Ferdinand Braudel. Un personaje encarna tensiones de una época y de un lugar. Los conflictos en el teatro entre dos o más personajes nos permiten ver la carne viva de las pugnas al interior de una sociedad. Por lo demás, mientras más rica es una dramaturgia, más permite que los personajes saquen por sí mismos sus puntos críticos, sus enojos, sus propuestas, sus posturas.

Comparemos por un momento lírica y drama. El carácter del narrador y el del dramaturgo ya se gestan en la avidez de multiplicar las identidades, mientras que el poeta nace de un anhelo de mantenerse en la suya propia, explorándola y expresándola. Los *Sonetos* de William Shakespeare quieren darnos una prueba de lo anterior; es que el poeta de los *Sonetos* se expresa a sí mismo: sus pasiones, sus amores, su célebre y altiva certidumbre de que la persona amada será inmortal gracias a él. Allí Shakespeare no busca la suprema condición, que tanto le gustaba a Borges, de ser Nadie para ser Todos; en cambio, el dramaturgo Shakespeare desaparece como un Dios en sus criaturas: el autor de los *Sonetos* fue una identidad incisiva, mientras que el autor de *Sueño de una noche de verano* fue una multiplicación combinatoria de las identidades

a partir de un centro invisible. Si hoy le preguntáramos a Shakespeare qué opinaba realmente sobre el conflicto entre Hermia y su padre Egeus, nos diría con toda sinceridad que él pensaba como Hermia cuando hablaba Hermia, puesto que él estaba íntegro dentro de ella, y lo mismo con los demás personajes: ya de por sí ser dramaturgo o narrador es una antiquísima variación de las metamorfosis, así sea que el dramaturgo o narrador pasa de un cuerpo humano a otro y de una conciencia a otra.

El mejor homenaje al concienzudo análisis de Adrián Padilla consistirá en que asistamos a las obras que él estudia aquí y en que sea él mismo quien nos las presente y contextualice de viva voz y así juzguemos qué tan cerca del modelo shakespeariano se encuentran. Todo esto seguramente ayudará a que la sociedad hidrocálida se conozca y comprenda mejor a sí misma.

*Alberto Vital*

# Introducción

*Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros.*

Jean-Paul Sartre

## **De los valores tradicionales**

¿Cómo es que elegimos ser quienes somos? ¿Lo elegimos? Hay, sin duda, un cúmulo de fenómenos y entes relacionados con ello. La familia o el núcleo en el que nacemos, crecemos y nos desarrollamos, el entorno bioecológico, el contexto socioeconómico, la ideología y la apertura/resistencia a otras formas de pensamiento, la ciencia, tecnología, educación, cultura, política. Estas dinámicas se pueden apreciar no sólo en la sociedad, sino también en las manifestaciones culturales y artísticas, sobre todo las de corte costumbrista. En la literatura dramática,

lo podemos rastrear por varios medios, como, por ejemplo, a través de los géneros, las temáticas abordadas y las funciones que los textos dramáticos estén buscando cumplir en la sociedad. Estos medios nos permiten observar por qué una obra tiene la estructura que tiene, por qué un personaje tiene las características y el comportamiento que tiene y las decisiones que toma.

Todas las sociedades erigen sus propios códigos morales, costumbres y tradiciones, ya sean construcciones propias o ado(a)ptadas a partir de influencias o confluencias de procesos históricos diversos, como conquistas, tratos comerciales, migraciones, modas, imperialismos. A la síntesis de todos estos elementos presentes que rigen la conducta de un individuo en su vida social cotidiana se le llama *valores tradicionales*. Rokeach, en *The Open and Closed Mind* (1962), aborda los efectos negativos del autoritarismo y el dogmatismo en ambientes cognitivos arraigados en sistemas de creencias. En estos ambientes, los individuos con mente abierta se conducirán al cuestionamiento de lo impuesto, se preguntarán si lo que les instan a seguir es algo que ellos ya pensaban previamente, si se les indujo, persuadió, convenció con positivas o negativas razones, tales como mejores panoramas o por medio de escenarios temidos (miedo), o si se les obligó. Por otro lado, los individuos de mente cerrada seguirán ciegamente lo impuesto, incluso si lo que ellos observaban antes era rotundamente opuesto a la realidad que las personas dogmáticas y autoritarias les inculcan posteriormente. Asimismo, sostiene que el dogmatismo en el ser humano tiene sus orígenes en la familia. Y el dogmatismo está relacionado con otra serie de elementos que tienen también su origen en la familia, pero que se desbordan hacia la vida social; estamos hablando, en este caso, de los valores tradicionales. El autor define los valores, desde la perspectiva psicológica del valor, como:

creencias o principios que orientan la vida, resisten al cambio, que se encuentran localizados en el centro del sistema global de creencias de un individuo. Son ideales abstractos, positivos o negativos, independientes de cualquier objeto o situación específica, que representan las creencias de una persona sobre los modos deseados de conducta y sobre los fines últimos a alcanzar. El sistema de creencias está conformado, además, por un número mayor de creencias consideradas periféricas, que son progresivamente más variables y específicas. Estas, junto con las creencias centrales o valores, se organizan en forma jerárquica, constituyendo un sistema funcionalmente interconectado (p. 33).

Los valores tradicionales pasan de generación en generación, bajo premisas como “es lo correcto”, “es lo que nos ha funcionado”, “es lo que nos acerca a nuestra concepción del bien”, “es lo normal”. En latitudes –como Aguascalientes– que han “florecido” bajo credos maniqueos (bien/mal), lo habitual es que, a pesar de la laicidad que hayan adquirido con el tiempo en las demás esferas de la vida, la fe permee los valores y su irradiación hacia dichas esferas. Nietzsche mencionaba que “los más elevados estados de ánimo que el cristianismo ha colocado sobre la humanidad como valores supremos, son formas epileptoides” (Nietzsche, 2007: 78). Estos valores supremos son los que están tan arraigados tradicionalmente en ciertas latitudes como las españolas o las mexicanas; valores que no pueden ser cuestionados, y aquel que los cuestiona, aun con argumentos, se convierte en, al menos, un ser señalado. Por ejemplo, leamos a Rafael Alberti, quien, en *La arboleda perdida* (1942), nos refiere los efectos de los valores tradicionales irradiados sobre la familia, a través de una fe católica recalcitrante:

[...] lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. Preferían mis padres, tíos y demás parientes un buen recitado, sin tropiezo, de la Salve o el Señor mío Jesucristo, a una mediana demostración de lectura o escritura, cosas que posponían a las de la salvación del alma. [...] quiero consignar una vez más en mi obra la repugnancia que siento por este último espíritu católico español reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas (p. 21).

Si bien la obra de Rafael Alberti está ambientada en Andalucía, España, somos francos herederos de estas dinámicas sociorreligiosas. Clifford Geertz (1983: 5) establece que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”. Los valores que se han convertido en tradicionales en una provincia mexicana como Aguascalientes tienen que ver con las características que podemos rastrear en los orígenes de sus esferas más representativas. En este caso, las concernientes a la organización de las personas en su civilidad y sus conjuntos (la familia), la práctica o no de cultos o creencias (religión católica) y la caracterización de los roles relacionados con su orientación sexual o su género. Esto es, si en una latitud particular se ha obrado, decidido, vivido

de acuerdo con valores irradiados de ideologías que son rastreables de manera longeva, más probabilidades hay de que éstos constituyan sus valores tradicionales. Los valores de este carácter en la provincia mexicana, en el caso de Aguascalientes, provienen desde sus orígenes novohispanos y la fundación de la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes en 1575; de Aguascalientes, como tal, en 1857, y de México hacia 1821. Es decir, que hace 448, 166 y 200 años, respectivamente, comenzaron y se desarrollaron diversos procesos sociales, culturales, políticos, económicos y filosóficos, desde los cuales fueron fundados los axis de la ideología, religión, concepción de núcleo familiar y roles genéricos hembra-varón, entre otros aspectos que, a la postre, se convertirían en los valores tradicionales: el valor de la familia tradicional heteronormada, practicar la fe católica, establecer una personalidad acorde con el rol tradicional del hombre y su clara y cercana (des)avenencia en machismo.

Yolanda Padilla Rangel ha revisado algunos de estos aspectos y sus relaciones e implicaciones desde la disciplina de la Historia en trabajos como *El catolicismo social y el movimiento cristero en Aguascalientes* (1992), *Con la iglesia hemos topado: catolicismo y sociedad en Aguascalientes* (1991), *Revolución, cultura y religión: nuevas perspectivas regionales, siglo xx* (2011), entre otros. Sin embargo, el propósito del presente libro es observar cómo están presentes los valores tradicionales relacionados con la familia, la religión y el machismo en el teatro escrito de la primera mitad del siglo xx en Aguascalientes. De poco o nada sirve leer y valorar críticamente obras del pasado si este ejercicio no nos dice algo sobre nuestro presente. Sin pretender tener una razón innegable a partir del análisis comparativo de tres obras dramáticas de 1925, 1941 y 1950 que este libro presenta, defiende la suma necesidad e importancia que supone evaluar las dinámicas referidas en contextos actuales como el nuestro, en donde casos como las presiones de grupos conservadores, tirando para un lado, y de grupos progresistas, tirando para el otro, en temas de relevancia social, personal, profesional, legal, biológico y de salud pública, permean e influyen –por decir lo menos– las decisiones, acciones e inacciones de corte público, privado y constitucional. Dicho de otra forma, actualmente, el choque de las ideologías y sus valores de fondo impactan cada vez más en las distintas esferas de nuestras vidas, y el riesgo de esto es que tanto los unos como los otros pretendan instaurar una visión de valores, acciones, modo y sentido de vida único, desacreditando de origen cualquier otra postura, aun si ésta presentase argumentos totalmente coherentes a la contraparte. Pero no clavemos alfileres

en los ojos y no adelantemos conclusiones, pues no estamos en el cierre, sino preparando el vuelo para leer.

## De la génesis de este libro

Se encuentra fundamentalmente en la 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)*, con la cual obtuve el grado de maestro en Arte en 2015. Este libro tiene por objetivo describir y valorar de manera crítica el papel protagónico que tienen los valores tradicionales dentro del teatro aguascalentense de la primera mitad del siglo xx, a través del análisis de tres obras dramáticas representativas de dicho periodo. Por medio de lo anterior, busca aportar a la comprensión de la identidad dramática, teatral y, por ende, cultural de Aguascalientes.

La finalidad es brindar al lector una lectura que le permita conocer de qué manera las producciones dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo xx reflejan un cuestionamiento e inquietud sobre las bases que cimientan la sociedad. Indican la existencia de perspectivas que equivocan, deforman o manipulan los valores. La manera en que las tres obras dramáticas arriba referidas abordan un mismo tema, el de los valores tradicionales, es disímil: mientras que una intenta perpetuar una visión maniquea, otra la ridiculiza y la tercera la pone en tela de juicio. Las tres, no obstante, construyen a sus protagonistas desde la mordaza, ese silenciamiento de sí o de la sociedad, con tal de preservar los valores tradicionales, hasta que un cenzone femenino rompa la mordaza y lance el vuelo. Para realizar la valoración crítica de las tres obras y encontrar los puntos de convergencia y divergencia se utilizó la tematología (*stoffgeschichte*), de acuerdo con los postulados de Chardin (1994) y Pageaux (1994), centro del cual se desprendieron dos hilos: 1) el análisis de los géneros dramáticos (Alatorre, 1999) y su composición (Rivera, 1989/2001) y 2) las funciones de la literatura (Vital, 1996).

En los capítulos encontraremos al cenzone amordazado de diversas formas. En el primero, lo veremos a través de la visión maniquea de valores y antivalores en la obra didáctica de Antonio Leal y Romero: *Con las alas rotas* (1925); en el segundo, por medio de la ridiculización de la penitencia católica en la farsa de Antonio Acevedo Escobedo: *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941);

y en el tercero, gracias a la visión crítica de la tradición en el melodrama vanguardista de Edmundo Báez: *Un alfiler en los ojos* (1950). Finalmente, las conclusiones nos ayudarán a escuchar el canto de este cenzontle llamado teatro aguascalentense de la primera mitad del siglo xx, el cual parte de un amordazamiento individual, migra hacia la mordaza social y culmina con el lance suicida en el que un personaje femenino busca silenciar la mordaza de los valores tradicionales o que éstos la silencien para siempre. Pero antes de hablar del silencio, cantemos:

Nehuatl nictlazotla in centzontototl icuicauh,  
Nehuatl nictlazotla in chalchihuitl Itlapaliz  
Ihuan in ahuiacmeh xochimeh;  
Zan oc cenca noicniuhtzin in tlatatl,  
Nehuatl nictlazotla  
Nezahualcóyotl (1402-1472)

### De cómo este libro es un cenzontle

“Amo el canto del cenzontle,/ pájaro de cuatrocientas voces,/ amo el color del jade,/ y el enervante perfume de las flores;/ pero amo más a mi hermano, el hombre”. Ésta es la traducción del poema más popular del monarca tlatoani de las tierras de Texcoco; la versión original en náhuatl revolotea líneas arriba. El cenzontle es un ave que cuenta con la capacidad de (re)producir cuatrocientas voces, al menos eso es lo que dicta la tradición popular. La Real Academia Española (s/f) nos dice que la palabra cenzontle, o zenzontle, proviene del náhuatl *centzuntli*, que quiere decir “que tiene cuatrocientas [voces]”. Es un pájaro americano con plumaje pardo y las alas, cola, pecho y vientre blancos. El significado del nombre de esta ave proviene de mitos mexicas y purépechas, que a través del tiempo nos ha legado una construcción poética: “ave de las 400 voces”. No es que en realidad produzca esa cantidad con exactitud, sino que es capaz de producir una variedad bastante amplia de imitación de sonidos de distinta naturaleza: de otras aves, otros animales, voces y palabras humanas, así como ruidos de maquinarias; prácticamente puede imitar cualquier sonido que esté en su contexto. Aristóteles habló hace muchísimo tiempo

de la *mimesis*, esa capacidad del ser humano de imitar las cosas; estaría complacido de ver la capacidad imitativa de esta ave.

Cuando pensé en qué título poner a este libro, qué título podría cantar de forma mimética su contenido, en primer lugar, surgió “La ceniztonle amordazada”, el cual hace referencia a Quintila, personaje femenino, protagonista de la obra *Un alfiler en los ojos* (1950) de Edmundo Báez. Esta idea provino de una escena que me causó una fuerte impresión: un ceniztonle enjaulado es cegado por medio de un alfiler al rojo vivo, con el objetivo de que “cante más y más bonito”. Para este personaje, canta más bonito porque ya no ve y concentra sus sentidos en emitir sonidos de acuerdo con esta nueva condición inaugurada por el cruel hecho. Sabemos que lo que se emite es un llanto o fuertes alaridos; es, dicho de otra forma, cantar con la vista nublada, cantar de acuerdo con lo que quiere el personaje que clavó el alfiler. Este hecho sufrido por el ceniztonle es una analogía con el personaje de Quintila, quien no puede cantar lo que quiere, y en la escena se percibe una especie de amenaza pasivo-agresiva, un “si haces lo que quieres, esto es lo que te va a pasar” o “estando enclaustrada, bajo estas reglas, tu canto lucirá más bello”, sin importar que se cante por dolor.

Más tarde, luego de revisar los alcances y los significados de los valores tradicionales al interior de las tres obras icónicas, y de estar cerrando la escritura de este libro, me percaté de que era más adecuado nombrarlo como “el ceniztonle amordazado”, puesto que el caso de Quintila no es sino el reflejo de la sociedad de provincia caracterizada por una fuerte raíz cimentada en valores tradicionales de la familia, religión y machismo. Entonces, apareció ante mí la imagen mental: Aguascalientes es un ceniztonle amordazado y este libro quiere describirlo, analizarlo y explicarlo por medio de algunas de sus manifestaciones dramáticas más importantes y, de ser posible, impactar en el vuelo y en la mordaza del lector. Es importante abordar estos temas y más en la actualidad, al observar el contexto -que permanece- en el que muchas personas enmudecen a la sombra de silenciadas manifestaciones en torno de dichos valores y su relación desafortunada con la familia, la religión y el machismo. No es habitual que se revisen estos temas, de hecho, se ha valorado muy poco.

## El teatro como objeto de estudio literario en Aguascalientes

Durante mi paso por la licenciatura en Letras Hispánicas, la cual cursé de 2005 a 2009, comencé a observar que el drama y el teatro son objetos que se han observado y estudiado poco en la academia local; objetos reconocibles, pero poco reconocidos. En mi paso por la maestría en Arte, de 2012 a 2014, identifiqué el hueco de conocimiento sobre la Historia del teatro local, sus dramaturgos, acerca de la comprensión de nuestras propias manifestaciones teatrales y dramáticas. En perspectiva, la Universidad La Concordia ya ofrecía la licenciatura en Artes Escénicas y Audiovisuales desde 2004; la Universidad de las Artes tenía su programa de licenciatura en Teatro desde 2009; y la Universidad Autónoma de Aguascalientes impartía la licenciatura en Artes Escénicas desde 2010. Y, sin embargo, no había investigaciones sobre nuestra identidad escénica.

En diversas latitudes de México y Latinoamérica se ha avanzado en cuanto al estudio de sus propias manifestaciones teatrales y dramáticas, tanto por parte de las instituciones de cultura, como de las de educación superior, por lo que observé esta tarea pendiente en nuestro estado. Para lograr lo anterior, tuve que emprender principalmente dos tareas: revisar el estado de la cuestión y buscar metodologías adecuadas para valorar críticamente el corpus (las obras elegidas). Esto es, por un lado, comencé a rastrear investigaciones, libros y publicaciones que me permitieran componer unos “antecedentes del teatro de Aguascalientes como objeto de estudio”, mismos que actualicé en el libro *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes* (Padilla, 2019b), producto de mi tesis doctoral, llamada *Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo xx: rupturas, sociedad y cultura*. En estos antecedentes se pudo corroborar que la narrativa y la lírica eran objetos observados y estudiados por nuestra academia, instituciones o esfuerzos particulares; mientras que el estudio del teatro desde sus manifestaciones dramática, histórica, artística, estética y demás rubros permanecía como algo sumamente inexplorado.

Transcurridos casi cinco años, es justo actualizar –de nueva cuenta– que contamos recientemente con las aportaciones de tres egresados de la maestría en Arte (egresados en 2020) de la Universidad Autónoma de Aguascalientes: Julio Cervantes, con el trabajo *Laboratorio actoral en torno a las problemáticas teórico-prácticas del teatro en Aguascalientes*; Omar Zermeño, con *El teatro físico en Aguascalientes: su importancia en la formación profesional del actor*; y Xicoténcatl Domínguez, con *Hartos de vivir, puesta en*

*escena biodramática sobre el suicidio en Aguascalientes y la masculinidad hegemónica.* Sin embargo, el presente libro constituye el primer acercamiento a las valoraciones críticas de las manifestaciones dramáticas en Aguascalientes.

## Fundamentos críticos y teóricos

Toda vez que observé dicho hueco de estudio, lo siguiente fue ubicar las obras representativas para analizarlas y valorarlas críticamente. Ello me exigió, en segundo lugar, realizar una búsqueda de modelos, técnicas y herramientas de análisis literario y dramático para elegir uno que fuera adecuado con la tarea. Tuve que elaborar mis fundamentos críticos y teóricos, pues cuando se quiere analizar una obra literaria, los caminos que se pueden trazar para hacerlo son varios. Se puede hacer un análisis estructuralista de acuerdo con las funciones de Vladimir Propp, por ejemplo, o se puede emprender un estudio desde la hermenéutica, a partir de 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.

Cuando se quiere analizar una obra dramática, muchos son los caminos y perspectivas: según su género dramático, podemos seguir a Virgilio Ariel Rivera; desde las funciones del lenguaje, a Roman Jakobson o los actos del habla de John Searle y las emisiones performativas de John Austin; a la semiótica y a los aportes de Tzvetan Todorov, Algirdas Julius Greimas, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis. Si bien, cada una de estas poquísimas posibilidades y teóricos que hemos enunciado son dispares en cuanto a su diacronía, naturaleza original de objeto de estudio y, sobre todo, metodología, son algunas de las perspectivas más observadas desde hace algunas décadas para analizar diversos elementos presentes en 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.

Históricamente el teatro se ha entendido, de manera principal, desde la faz de las metrópolis occidentales, a través de la producción de los dramaturgos y

dramaturgas de las distintas etapas, movimientos, estilos y épocas; desde los griegos, latinos, medievales, renacentistas, áureos españoles, isabelinos, barrocos, neoclásicos, románticos, realistas, naturalistas, simbolistas, vanguardistas, modernistas; así, hasta nuestros días. Esto es, si habláramos de un rompecabezas llamado teatro, se tendría que afirmar que la mayoría de sus piezas presentan un corte eurocéntrico, occidental; y si hablamos de otras latitudes, éstas tienen una procedencia de las metrópolis o grandes ciudades. No quiere decir que lo que se escribe en las periferias no tenga valor, sino que en la historia –no sólo del teatro–, lo acontecido en los centros neurálgicos de los diversos ámbitos ha tenido el pulso reinante por motivos de tradición, hegemonía, poder, economía y religión.

Pese a lo anterior, en los últimos años, la valoración de los teatros locales y la construcción de modelos metodológicos adecuados para la valoración de dichos teatros son temas que han ocupado un lugar privilegiado entre los investigadores más importantes del teatro en la academia latinoamericana, como Lola Proaño Gómez, Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti, por mencionar algunos. Este último nos ha legado diversos estudios, publicaciones y artículos sobre estos temas. Algunos de sus conceptos más importantes son la poética comparada, la cartografía teatral y el teatro comparado:

El Teatro Comparado es la disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-cultural singulares (Dubatti, 2012: 105).

El Teatro Comparado debió incorporar los conceptos de intranacionalidad, áreas y fronteras internas relativos a los fenómenos diferenciales “dentro” de los teatros nacionales [...]. Para el Teatro Comparado no hay un teatro (nacional) argentino, sino teatros argentinos, no hay un teatro (nacional) español, sino teatros españoles, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. [...] Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas [...], el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de

la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros (Dubatti, 2012: 109).

Entendemos que el teatro comparado establece la no existencia de *un* único teatro nacional. Por ende, se puede afirmar que no existe un teatro mexicano, sino teatros mexicanos, los cuales estarían caracterizados por sus particularidades territoriales y fronteras internas de áreas, regiones o provincias, su contexto geográfico-histórico-cultural, sus prácticas, lenguas y otros factores que constituyen su identidad teatral propia. Tradicionalmente se ha pensado en el teatro mexicano como el que se produce y se escribe en las metrópolis, en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Guanajuato o Veracruz. De acuerdo con la perspectiva del teatro comparado, es pertinente preguntarnos cómo son los otros teatros mexicanos, es decir, cómo es el teatro yucateco, el poblano, el zacatecano, el duranguense y el de las demás regiones del país, ya sea por sus entidades o por los temas de interés de acuerdo con sus contextos. De estas latitudes podemos acceder a trabajos como los de Enrique Mijares Verdín (Durango), Ricardo Pérez Quitt (Puebla), Leopoldo Peniche y Alejandro Cervera (Yucatán), por mencionar sólo algunos.

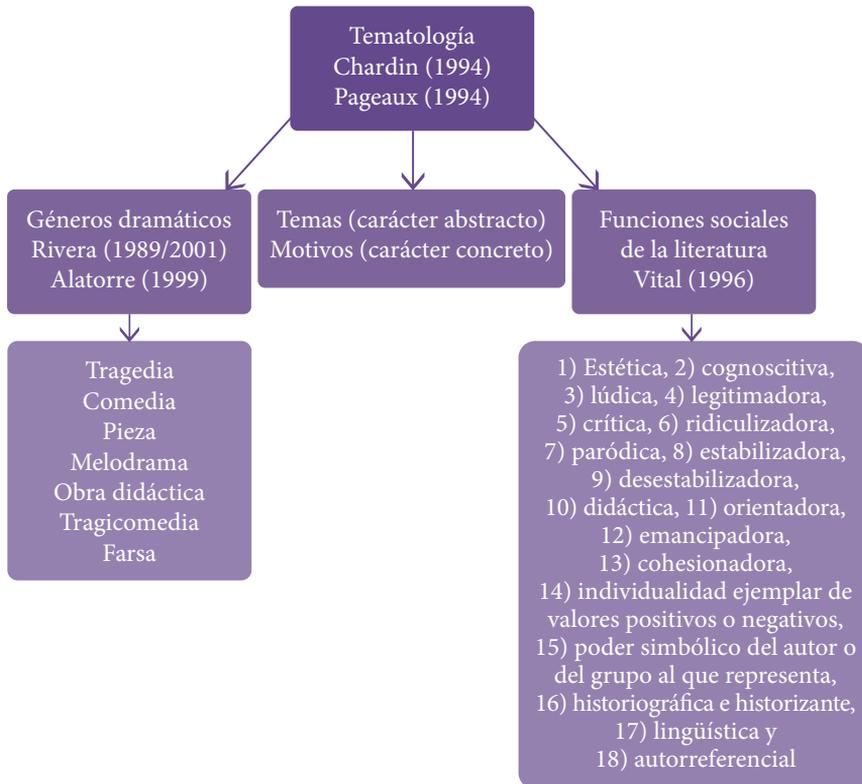
A partir de esta lógica, se vuelve pertinente la pregunta: ¿cómo es el teatro aguascalentense? Y más aún, se vuelve importante percatarnos de que no sabemos, porque no existen estudios que valoren el drama que se ha escrito en nuestras latitudes y lo que ello representa literaria, dramática, cultural y socialmente. Es así que, a continuación, conoceremos el modelo teórico-metodológico que hemos conformado: uno desde la perspectiva del teatro comparado que respondiera a las necesidades del abordaje crítico de tres obras dramáticas de un mismo lugar y periodo demarcado, para acercarnos a una primera propuesta de acercamiento a la descripción, valoración y análisis sobre cómo está conformado el teatro aguascalentense de la primera mitad del siglo xx.

### Tematología para el análisis funcional del drama

Este modelo, que he llamado tematología para el análisis funcional del drama, lo he descrito en los siguientes dos trabajos: 1) “La tematología como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo”, contenido en el libro *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*.

nea (López & Lagré, 2015: 220-224), editado por la Universidad Nacional de las Artes (UNA), el cual partió de la ponencia homónima que presenté dentro del IV Congreso Internacional de Teatro de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en Buenos Aires, en 2015, el cual se desprende del modelo de valoraciones críticas que diseñé dentro de la tesis de maestría que aludí al inicio; 2) “Tematología para el análisis del drama. La elaboración de mi modelo particular para la enseñanza del análisis dramático”, apartado contenido en mi libro *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes* (Padilla, 2019b), que se desprendió de mi tesis doctoral, y en el cual abordo la enseñanza del modelo de análisis tematólogo del drama dentro de las materias que imparto para la licenciatura en Artes Escénicas: Actuación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

El objetivo del presente libro no es profundizar en las particularidades del modelo metodológico; empero, a fin de que el lector tenga los elementos necesarios para leer y comprender los capítulos, lo explicaré brevemente. Observemos el Esquema 1 y la explicación de sus elementos. Éste representa el modelo para realizar la valoración crítica de las tres obras y encontrar los puntos de convergencia y divergencia. Parte de la tematología (*stoffgeschichte*), de acuerdo con los postulados de Chardin (1994) y Pageaux (1994), centro del cual se desprenden dos hilos: 1) el análisis de los géneros dramáticos (Alatorre, 1999) y su composición (Rivera, 1989/2001), y 2) las funciones sociales de la literatura (Vital, 1996). La tematología 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.

**Esquema 1.** Modelo tematólogo para el análisis funcional del drama

Fuente: elaboración propia.

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 tematología. El tercero, análisis funcional, es el que facilita detallar puntualmente las funciones que desempeña alguna escena o momento en particular, acción o espacio representativo de cada obra.

## Tematología (tema y motivo)

La tematología es propia de la literatura comparada. La propuesta en particular que tomamos es la de Philippe Chardin (1994), llamada “temática comparatista”, y la de “temas” de Daniel-Henri Pageaux, publicadas en *Compendio de literatura comparada* de Pierre Brunel e Yves Chevrel. Escribe Pageaux (1994: 77) que la tematología, la *stoffgeschichte*, “son magníficos medios para descubrir algunos aspectos de la elaboración de un texto literario”. La palabra *tema* y la noción de *motivo* fueron tomadas de los estudios del folklor y de etnografía, por lo que a la tematología le interesará estudiar las obras literarias a partir de la delimitación de su periodo, ubicación y género. El *tema* fue de gran interés para el formalismo ruso y base para algunos estudios de crítica. Pero no sólo en literatura hablamos de *tema*, también en música. Así, 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).

En otras palabras, la tematología busca observar la dinámica de temas y motivos presentes en una obra. El tema que se aborde en distintas obras puede ser el mismo; puede ser que se aborde el amor en *Hamlet*, en *Macbeth* y en *Otelo*, pero las dinámicas de su presentación y los motivos en que se concretan serán sumamente distintos y particulares. Los temas son unidades abstractas, ideas, intangibles; mientras que los motivos son unidades concretas, objetos, palpables. Existe una relación estrecha entre el tema y el motivo. El tema es la abstracción de lo que trata la obra, y el motivo, la concreción en donde se puede observar. Podríamos hablar de la obra *Hamlet* de Shakespeare, donde los temas del honor o de la venganza se observan en los motivos del veneno, en las espadas, en el cráneo de Yorick. Si pensamos en *Macbeth*, podemos hablar del tema del arrepentimiento o de la culpa, y éstos se ven en los motivos de las manos o de la sangre.

## Géneros dramáticos

Conocer la relación referida tendrá distintos comportamientos de acuerdo con los géneros dramáticos. 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 si se observan sus componentes estructurales genéricos. Por ejemplo, sabemos de las diferencias estructurales existentes entre el hombre y la mujer vistos desde la biología en cuanto a 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 dramático. El género es el que determina la naturaleza de algo; nos ilustra Orozco (1989, en Rivera, 1989/2001: 15):

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 [...].

Es por lo anterior que son fundamentales para este apartado de nuestro modelo teórico-metodológico los dos siguientes: a) *La composición dramática* de Virgilio Ariel Rivera (1989/2001) y b) *Análisis del drama* de Claudia Cecilia Alatorre (1999). Ambos se abocan a la descripción y el análisis de la composición de cada uno de los siete géneros dramáticos (tragedia, comedia, pieza, melodrama, obra didáctica, tragicomedia, farsa), yendo a la filosofía, a la *Poética* o la *Retórica* de Aristóteles, a la *Epístola de los pisonos* de Horacio, al *Arte nuevo de hacer comedia* de Lope de Vega, a la psicología, Ontología, sociología y la Historia para explicar el comportamiento, los elementos y las características que hacen a un género dramático ser lo que es y diferenciarse de los otros. Estos dos materiales nos permitirán estudiar y comprender las implicaciones genéricas que tienen las obras elegidas en función de sus géneros dramáticos, así como establecer conexiones entre el género en particular con lo revisado a la luz de la tematología.

## Funciones sociales de la literatura

Conocer la relación entre tema y motivo y las particularidades del género dramático en particular que estemos estudiando no nos provee luces sobre las funciones sociales de la literatura que el texto dramático en cuestión esté cumpliendo. Es por ello que, para este apartado, será imprescindible el material *Conjeturas verosímiles* de Alberto Vital (1996). Empecemos con las preguntas: ¿cómo funciona, cuál es o cuáles son las funciones sociales que una obra literaria puede tener al ser leída?, ¿y una obra dramática? Ya decía Barthes (2009: 309-310) que “el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado”. Dice Alberto Vital (1996: 13-14) que:

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.

Las siguientes son las funciones que cumplen los textos literarios, de acuerdo con la propuesta de Vital: 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 importante tener claro que resulta imposible imponer o identificar la presencia de una sola función dentro de las obras literarias, pues no se puede pretender que esa función tenga un carácter eterno, puesto que las interpretaciones sociales se van dando de generación en generación y a lo largo de los tiempos; de tal modo que las lecturas que en este libro presentamos son de carácter descriptivo y propositivo, mas no prescriptivo, y se dan con una conciencia espaciotemporal. Dicho de otra forma, las funciones sociales de la literatura en el análisis dramático permiten identificar la función o funciones presentes en cada una de las tres obras de nuestro corpus con el propósito de

aportar más elementos de estudio literario que permitan generar una radiografía más profunda y detallada.

A continuación, aplicaremos el modelo elaborado en las tres obras del corpus, a fin de realizar valoraciones críticas. En primer lugar, encontraremos el capítulo dedicado a *Con las alas rotas* (1925) de Antonio Leal y Romero; posteriormente el concerniente a *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) de Antonio Acevedo Escobedo; y finalmente el correspondiente a *Un alfiler en los ojos* (1950) de Edmundo Báez. Cada capítulo inicia 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 presentan las conclusiones, 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 presentan convergencia temática centrada en los valores tradicionales, se podrán observar las particularidades divergentes de los subtemas, tales como familia, religión católica y machismo, así como el apego a los valores, su desmoronamiento y cuestionamiento final de los mismos.



## Capítulo I

# “Toquecitos de las llamas del infierno”, o la visión maniquea de valores y antivalores en la obra didáctica *Con las alas rotas* (1925) de Antonio Leal y Romero

*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

*El cristianismo ha sido hasta hoy la más grande desgracia de la humanidad.*

F. Nietzsche

En primer lugar, presentamos el Cuadro 1, 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 I

Género dramático	Temas	Subtema	Motivos
Obra didáctica	Valores tradicionales, antivalores	Religión católica	Provincia, París
Objetivo	<p>Predicar los valores tradicionales de la provincia, las buenas costumbres, la responsabilidad, lo moral visto desde el catolicismo. Tesis de valores tradicionales (TVT) vs. tesis de antivalores (TAV) = síntesis triunfo de tesis de valores tradicionales (STTVT).</p>		
Discurso de valores	<p>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.</p>		
Personajes	<p>Protagonista: Jorge (serio, sermón, predictivo. Abstracción de la TVT). Antagonista: René (degenerado, ligero. Abstracción de la TAV). Secundarios: Baudín, Jacobo, Favart. Los personajes son simples, determinados por el género didáctico, que también es simple. En ello coinciden Rivera (1989/2001: 58) y Alatorre (1999: 82).</p>		
Funciones	<p>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.</p>		

Fuente: elaboración propia.

A continuación, encontraremos el desarrollo de nuestro capítulo. Dada la naturaleza del aparato descriptivo, analítico y crítico, compuesto por valoraciones de género, temas, 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 reflejan un carácter más demostrativo, haciendo de pivote el de género para lograr lo dicho.

## 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 (1989/2001: 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 (desde 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 (1989/2001: 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, la cual dicta que sólo la forma que profesa Jorge (TVT) es la vía indicada, y ha contrapuesto que vivir de acuerdo con la postura de René (TAV) sólo llevará a la perdición de sí mismo y de los suyos. En cuanto al apartado que habla sobre la proposición y función de la obra de arte, el mismo Rivera (1989/2001: 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, esto es, 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, pues René reconoce sus 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, así, los valores tradicionales.

## 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 terminará “con las alas rotas para no levantarse más” (Leal y Romero, 2001: 23).

Se observa un castigo a partir del 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.

## 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 (1989/2001: 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 con el 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 con base en 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.

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, 2001: 20).

Como observamos, los tres compañeros se burlan de Carlos a lo largo del año escolar. Y, de acuerdo con 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. De este modo, 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 están presentes en la escena III del acto primero de la obra de Leal y Romero.

### 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 inmundicia; para el segundo es la luz. Bien podría servir de ejemplo la escena III del primer acto (Leal y Romero, 2001: 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 (1989/2001: 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, irremediamente. [...]

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, 2001: 24-25).

Lo exquisito y lo grosero, lo que vuela de lo que se arrastra son oposiciones cercanas a lo bueno y lo malo, a lo celestial y lo demoniaco. Desde este momento, Jorge predice, desde 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 raquíptico 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, compéndelo, 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, 2001: 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 con 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 de su dignidad de hombre”.

Todo lo anterior demuestra una vez más la naturaleza de contraposición de valores como una base dramática para 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. A través de Rivera (1989/2001: 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, 2001: 25). ¿Qué es René sino la presentación del antivalor y lo amoral, el anticonvencionalismo?

A manera de recapitulación, tenemos un cruce cuádruple de perspectivas de los protagonistas Jorge y René: dos visiones sobre la cosmópolis y dos sobre la provincia. Éstas se pueden sintetizar desde los temas de valores y antivalores. En el Cuadro 2 hemos ordenado a Jorge y a René de acuerdo con ello.

**Cuadro 2.** Valores y antivalores según protagonista y antagonista

	Jorge	René
Cosmópolis	Antivalores	Valores
Provincia	Valores	Antivalores

Fuente: elaboración propia.

Recabamos, de esta forma, el léxico que los personajes, a lo largo de varias escenas de la obra de Leal y Romero (2001), relacionan con la provincia (Cuadro 3) y con la cosmópolis (Cuadro 4).

**Cuadro 3.** Léxico de la provincia para protagonista y antagonista

La provincia para Jorge	La provincia para René
El hombre, sujeción de la vida al deber. El estado vegetativo como estado útil a la sociedad, a la familia.	El ahogo, convencionalismos, exigencias sociales, deberes, lo pobre, lo raquítrico 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.

Fuente: elaboración propia.

**Cuadro 4.** Léxico de la cosmópolis para protagonista y antagonista

París para Jorge	París para René
Lo grosero, lo que se arrastra	Lo exquisito, lo que vuela
Sueño, la amalgama descriptiva que René hace sobre 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.	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.

Fuente: elaboración propia.

En el acto segundo, observamos a René en su estudio en Montmartre. 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, 2001: 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 morfínómano dice ladrón, dice asesino, porque el hombre dominado por ese vicio desastroso es capaz de todo por saciar su deseo (Leal y Romero, 2001: 37).

En este diálogo, observamos que, más allá de la salud, se establecen relaciones con la creencia católica, debido a que se habla de las drogas como *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, 2001: 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 lo 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, 2001: 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; pero 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, 2001: 48-49).

Antes dijimos “como enviado por el cielo”. Podría entenderse también como una especie de *Deus ex machina*. Esta peripecia del personaje Baudín es solamente 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, en este caso, Jorge y Baudín; de los antivalores: 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, cuando el personaje sucumbe ante el choque de las dos tesis e inicia la concreción de la síntesis: valor tradicional vs. antivalor = triunfo del 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 ma-

tando 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, 2001: 51-52).

Cada vez los diálogos son más evidentes en cuanto al catolicismo: buen cristiano, Dios. Y el cuestionamiento de un personaje que vive a partir de 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 y, 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 in pace...* (Leal y Romero, 2001: 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 en que ocurre 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, 2001: 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 en que lo presenta el Esquema 2:

**Esquema 2.** Contraposición de tesis-antítesis y síntesis

$$\begin{array}{c} \text{Tesis Valores Tradicionales (TVT) vs. Tesis Antivalores (TAV)} \\ = \\ \text{Síntesis Triunfo de Tesis de Valores Tradicionales (STTVT)} \end{array}$$

Fuente: elaboración propia.

## 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; tampoco la anécdota inicial de qué hacer al graduarse de la preparatoria, si seguir en la provincia o ir a la cosmópolis; o la trayectoria y desenlace

del antagonista, eventos marcados 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 mantener siempre 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 (1989/2001: 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 interrogue cuando piensa diferente, le gusta la aventura, es un degenerado, es ligero. Los dos personajes se comportarán de acuerdo con 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 (Rivera, 1989/2001: 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, 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 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 el personaje de Baudín cuando cumple exactamente la función de un Jorge que bien pudo haberse ido a París a cuidar de René; no obstante, el autor decidió poner un personaje paternal, mayor, que tiene exactamente la misma función que René. Sintetizando, vale la 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, al tratar 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 con la propuesta de Leal y Romero, a la luz (Jorge) o a la perdición (René).

## Funciones sociales de la literatura

Hemos podido identificar que la obra cumple cinco de las funciones del modelo de Alberto Vital. Éstas son la cognoscitiva, legitimadora, didáctica, orientadora y la función 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, acorde a la función cognoscitiva de la literatura, Vital (1996: 17) nos dice que se trata de una

[...] 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 viene 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.

Recordemos, ahora, 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, aunque 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, pues lo claro ilumina intencionalmente lo relacionado con las buenas costumbres de la provincia, mientras que lo oscuro, todo aquello que no corresponda con lo anterior. Para la obra, la luz son los valores tradicionales, al contrario, la sombra es todo aquello que no lo sea.

Los diálogos y las acciones de Jorge, así como de los personajes que comparten la misma visión de mundo, tal como el director, comparten una vocación por instruir. Son la voz del autor que impone 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, debido a 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, juerga, 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, pues sus opiniones, perspectivas y “sermones” contribuyen activamente a la confirmación, difusión y participación del mismo; pertenece, ya que coincide, asiente y consiente lo co-

rrespondiente con el dicho. Además, los aspectos que constituyen los diálogos y las acciones de Jorge corresponden a los paradigmas del mencionado sistema, los cuales parten de una conducta colectiva y se enfatizan en la particularidad del personaje, al igual que en 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, más bien, tomando de ellas algunos elementos que les permitan 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 con 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 1920, años que corresponden tanto al tiempo interno de la obra, como al del momento de su escritura por parte del autor.



## Capítulo II

# “El matón de Aguascalientes recibe alas de ángel”, o la ridiculización de la penitencia católica en la farsa *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (1941) de Antonio Acevedo Escobedo

*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

Presentamos, primero, el Cuadro 5, 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, al igual que las funciones de la literatura presentes en la obra.

**Cuadro 5.** Síntesis del capítulo II

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

Fuente: elaboración propia.

## Género

Este texto dramático de Acevedo Escobedo, llamado *¡Ya viene Gorgonio Esparza!, el matón de Aguascalientes*, tiene una estructura compuesta por siete cuadros. Se

trata de un breve, pero complejo, texto, del que habremos de diseccionar varios aspectos. Comencemos con algunas declaraciones y conceptualizaciones con 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:  
—Métanle 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 espaciotemporal 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 en este fragmento primero, que tiene la función de prólogo, su estructura coincide con el corrido enunciado por Mendoza arriba. Cada cuadro tendrá entre paréntesis ya la función, ya la ubicación espaciotemporal 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 o

entra al cielo. Hay, igualmente, fenómenos que hasta este momento catalogaremos de “imposibles”: el diálogo con el caballo, con las brujas, víboras, ángeles, nahuales y san Pedro. Todos éstos 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. Asimismo, nos ocuparemos de las cuestiones realistas y no realistas más adelante.

Aunado a lo anterior, 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 lo siguiente:

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, 1989/2001: 191). La obra, entonces, está compuesta por farsa y se complementa con otro más. Con base en 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 con el 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 moral y terrenal. Sin ser un género propiamente místico es profundamente religioso (Rivera, 1989/2001: 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. Es cuando Sotera le lleva de comer lo que le gusta: birria, sangre (parece ser moronga, morcilla), chicharrón y botellón, que Gorgonio le reclama sus risas y le cuestiona 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, “chirrióna”,  
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 más podría tener consecuencias metafísicas, 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 que sigue, 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! *(Sigue 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 denominaba a los integrantes de los grupos armados de la Revolución. En este caso, no ahondaremos en las conexiones revolucionarias, pero sí reconocemos que este hallazgo nos brinda una ubicación temporal para el desarrollo interno de la ficción, esto es, en los tiempos de la Revolución mexicana.

Al respecto de la tragedia: a grandes agresiones, graves consecuencias. Rivera (1989/2001: 88-89) pone el acento en 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 con 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 del catolicismo, debería ir al infierno como consecuencia final. Se burlan leyes humanas y se burlan leyes católicas. 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 modo que 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.

de asesino y de “maldito”,  
y tus órdenes espero  
para hacerla de angelito.

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

*Gorgonio* [...]  
Acabé ya con mi vida

*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. Dice Schopenhauer (1819/2007: 225): “Tengamos en cuenta que la conciencia moral, la religión y todos los conceptos heredados le enseñan [al hombre] que el asesinato es el delito más grave, delito que él sin embargo comete en la hora de su propia muerte”. 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 sicología 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, 1989/2001: 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, va al cielo. Como podemos concluir hasta aquí, ésta es una farsa trágica o una tragedia fársica; ambas acepciones están aceptadas (Rivera, 1989/2001: 193). Nos enfrentamos a una obra de considerable complejidad compositiva, ya que, si recapitulamos, está pensada para teatro guiñol, escrita

en verso como corrido, que pertenece al género dramático de la farsa y que es trágica. No obstante, aquí no se detiene su complejidad, riqueza y vastedad.

## 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. En relación con 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 (*Vatican.va*, s/fb: 2052-2557), 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 solo de los mandamientos es ir en contra de toda la ley. Se lee en Santiago 2,10-11:

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 (*Vatican.va*, s/fa).

## 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.

*Nahuales*

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

El que quiera algo con él,  
que con nosotras se entienda.  
Ya pronto conocerán  
las hazañas de Gorgonio;  
donde quiera dejará  
un sangriento testimonio  
(Acevedo, 1944: 21-22).

*Brujas*

[...] ¡Cuidado con que a Gorgonio  
nadie lo insulte ni ofenda!

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.

*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).

*Una voz*

Ora, recoja sus tripas,  
porque ya me tropecé

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. Ya lo habíamos visto anteriormente, aunque ahora dirigiremos el asesinato y lo que sucede alrededor, donde 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:

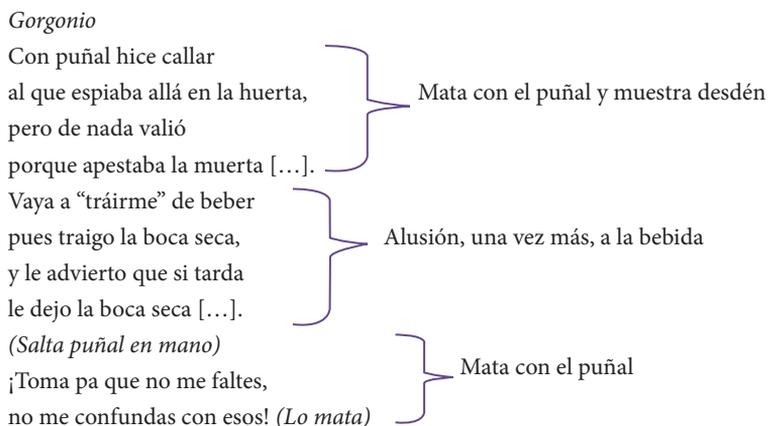
[...] *(La persigue. Ella queda detrás de un árbol,  
de modo que sólo se vea que le descarga  
la piedra trece veces)* [...]

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 con el 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” (*Vatican. va, s/fc*).

El cuadro quinto se desarrolla en la cárcel. Se compone por doce estrofas, más la estrofa del canto inicial, esto es, trece estrofas. Otras características ligadas al machismo son las de índole actitudinal. Recordemos el consejo para ser hombre que le daba al caballo, mencionado antes, sobre “ser arrogante y dar coz”. Gorgonio muestra actitudes similares, como el *desdén*, que se nota cuando habla de otra muerte, ahora, de un testigo que presenció 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, entonces, el Esquema 3 que ejemplifica los tres casos, precisados en los motivos del puñal y del alcohol:

**Esquema 3.** El macho y los motivos del puñal y el alcohol



Fuente: con base en Acevedo (1944: 26-27).

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. Así, en este cuadro se reitera el tema del machismo en los motivos del puñal, de forma repetitiva, 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*:

[...] 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 un gesto más de egoísmo: se siente solo.

La conclusión llega en el cuadro séptimo, el cual se compone por catorce estrofas, más la inicial del canto. En este cuadro dialogan la muerte, san Pedro, el caballo y 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 aterrorizando. 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. Al respecto, conviene recordar que el cuadro es una “apoteosis en la gloria”. Recordemos especialmente que, según la Real Academia de la Lengua Española (2014), apoteosis es:

apoteosis (Del lat. *apotheōsis*, y este del gr. ἀποθέωσις, 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.

Como ya se mencionó en el subapartado Género, 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, debido a que, finalmente, existe un enalzamiento 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 farsica porque tiene una estructura general de obra clásica, 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 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.

## **Funciones sociales 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 con las funciones de la literatura, desempeña siete. La naturaleza de la obra es lúdica. Vital (1996: 18) 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”. 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 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 gira la totalidad de la obra, conforman un engranaje de un reloj que marca la hora de un juego que desafía en todo momento los valores tradicionales. ¿De qué forma los desafía? Al criticarlos, ridiculizarlos y parodiarlos. 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 con el viaje de crímenes bandoleros por los que nos lleva el antihéroe Gorgonio. Es inevitable el cuestionamiento crítico sobre el sistema en que está intrincado, debido a 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).

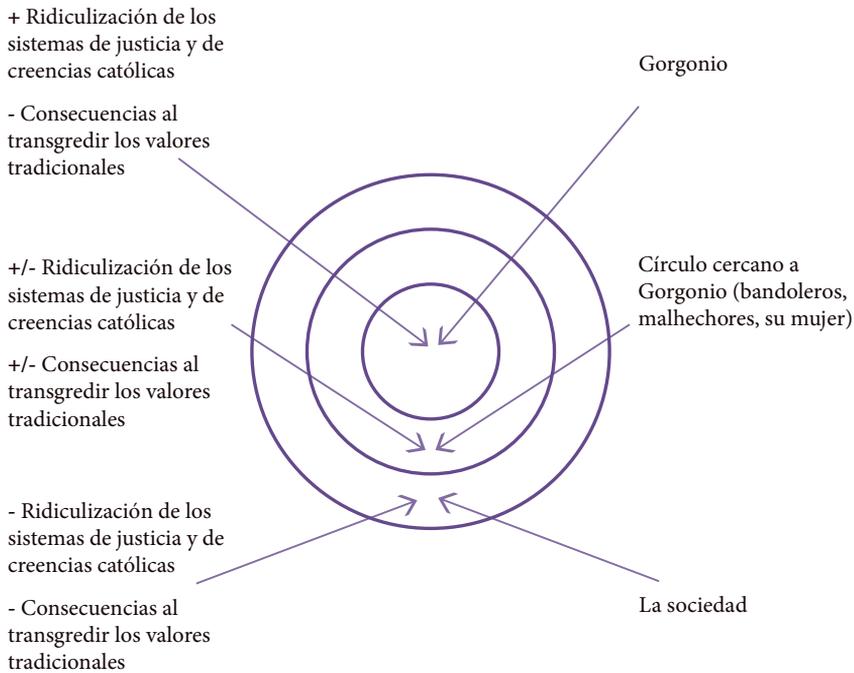
La función crítica se cumple, ya que al proponer un personaje que transgrede los valores y leyes referidas y, en lugar de verse afectado, termina premiado, pone al descubierto de manera juguetona, por un lado, un sistema cultural de leyes jurídicas que no asegura justicia real en todos los casos en que se 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, pues 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 el Esquema 4, 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, así como las consecuencias al transgredir los valores tradicionales, según el círculo correspondiente:

**Esquema 4.** Grado de ridiculización de los sistemas de justicia y de creencias católicas, así como consecuencias al transgredir los valores tradicionales



Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con el Esquema 4, 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, al revelar una suerte de desarticulación del castigo o penitencia luego del juicio y *post mortem*.

La función paródica está compenetrada con las dos anteriores: crítica y ridiculizadora. 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, 2004<sup>1</sup>: 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, a causa de 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 y mantener 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 con relación al protagonista. Dice Vital sobre 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).

En *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, las acciones del protagonista 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

---

1 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 26 de agosto de 2024.

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 le 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 ésta 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 (1996: 32) cuando dice que “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”. 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; aunque 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.

La función expresiva de la individualidad que porta valores positivos y ejemplares o una crisis de dichos valores 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”, “El Bigotes” o “la Sotera”. Con expresiones de tipo popular que se encuentran a lo largo de la obra, como, por ejemplo: “Y me hierve la molle-rra! 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 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 del 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 con 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 primera obra del corpus que analizamos en el presente libro, 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.



## Capítulo III

# “¡Todos somos zenzontles ahogados en su cazuela!” o la visión crítica de la tradición en el melodrama vanguardista *Un alfiler en los ojos* (1950) de Edmundo Báez

*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, comunicación personal,  
13 de mayo de 2009, Universidad de Almería.

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 III

Género	Tema	Subtemas
Melodrama	Valores tradicionales	Religión católica, familia
Motivos	El dinero, el retrato de doña Luz Covarrubias, la casa familiar, la torre, la ceguera del zenzontle, el silencio en Quintila.	
Objetivo	Mostrar que el sistema moralizante católico, aun seguido a cabalidad, no funciona.	
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.	

Fuente: elaboración propia.

## 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, 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 y 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 con “lo que está bien visto”, con 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, los campesinos, la hermana, el enamorado Inocencio, la tía, el 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 del 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, 1989/2001: 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 la 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 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. Refiere Rivera (1989/2001: 37): “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)”.

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; la 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 (1999: 91-92) 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.

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 (1999: 93):

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.

La imposibilidad de la relación entre los enamorados recae 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, se encuentra toda alusión o pensamiento hacia la posibilidad de la disolución de la monogamia, aun 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. Como dice Alatorre (1999: 93): “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”.

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 (1989/2001: 38, 41): a) el protagonista triunfa mediante sus 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 (1989/2001: 42), eleva los sentimientos positivos sobre los negativos. He aquí el aprendizaje que se ha concretado.

### El carácter vanguardista de la obra con relación al 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 Kurguinian, 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. Kurguinian (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 Kurguinian (2010: 231) y corresponde a Ernst Toller, en la obra *Hombre-masa*.

En la obra *El mono peludo* (O’Neill, 1922), la tesis es “sobre lo innecesario del hombre ‘que se ha puesto a pensar’, que se ha salido del carril acostumbrado de vida y que debido a ello se encuentra en soledad absoluta, en un callejón sin salida”, de acuerdo con lo que establece Kurguinian (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’Neill, 1922: 82, en Kurguinian, 2010: 232-233).

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 *Hombre-masa*, Quintila es oprimida por la figura materna a partir del 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 *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 (Kurguinian, 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. Continúa Kurguinian (2010: 235): “[...] 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”. 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 tú quisieras. Si mi madre se hubiera emborrachado con mi padre, quizás hubieran sido muy felices (p. 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 (p. 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 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 o 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, 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 manera, 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 aún irradia el retrato de doña Luz.

## 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. Ahora, veamos cómo funciona, acto por acto, el silencio emanado de la imposición de los valores tradicionales por obra de Luz Covarrubias, desde su retrato, el artilugio de esta obra, pues todo mundo calla algo.

## 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. Aun 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).

Luego, doña Isabel sugiere que Claudia no quería a su madre. A lo que 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). Así, culpa a su madre de su manera de ser por la reclusión:

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).

Ahora bien, existen oposiciones entre las características de las hermanas. Se presenta, en el Cuadro 7, una comparativa donde se establecen las diferencias 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

Fuente: elaboración propia.

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, lo moral y lo inmoral está decidido por los valores tradicionales. Es así que presentamos, en los Cuadros 8 y 9, algunas 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	- El matrimonio por amor
- Teodoro y tierras	- Teodoro y Claudia
- La traición del padre a doña Luz	- Nada, hasta que ha muerto Luz
- Que doña Luz era un tirano, que tenía comprado al pueblo, controlaba todo, al cura y la Iglesia, a los campesinos, el destino de sus hijas, a su hijastra (Petrita)	- 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)

Fuente: elaboración propia.

**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)

Fuente: elaboración propia.

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 y actitudes, tales como la abnegación. Le dice más adelante 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 porque estaba acostumbrada. 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 lleva 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 vuelve común y recurrente en la obra. Presentamos el Cuadro 10, 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

Fuente: elaboración propia.

La tiranía y la opresión se notan, aun después de muerta, en el retrato de doña Luz Covarrubias: continúan las costumbres que ella impuso 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 Covarrubias.<sup>2</sup> Antonio Magaña Esquivel nos refiere la misma opinión, al respecto de la naturaleza provinciana presente en el teatro de Edmundo Báez:

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, 1964: 94-95).

---

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

## 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 11.

**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)

Fuente: elaboración propia.

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 y el conocimiento significan; cosas que le fueron negadas a Quintila, pero que le fueron permitidas a su hermana mayor Claudia. Esto 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 la 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 Cuadro 12, 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 ridículo aumento y unos miserables dulces, pero no recuerdan cómo los hacía trabajar. ¡Lo manejaba todo!” (a los campesinos) (Báez, 1990: 675).	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. 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).

Fuente: elaboración propia.

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, 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 Cuadro 13, de oposiciones entre *lo malo* y *lo bueno*.

**Cuadro 13.** Oposición entre lo malo y lo bueno

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).

Fuente: elaboración propia.

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 obligados. A este respecto, 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 quiere 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 motivo 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 cimientito, 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 mal* y *lo que está bien* en este acto tercero:

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

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

Fuente: elaboración propia.

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 mentirle 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”. A lo que 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 responde 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 cenxontle se ahogó en su cazuela” (Báez, 1990: 700). O expuesto de otra manera: el cenxontle 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”.

## 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, 1989/2001: 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, 1989/2001: 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, 1989/2001: 78).

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. A partir de lo anterior, 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, 1989/2001: 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, 1989/2001: 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, 1989/2001: 213).

Finalmente, aclararemos por qué consideramos a 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, 1989/2001: 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, 1989/2001: 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 anuncie el personaje en carácter de difunto, el retrato es el recuerdo del ambiente que siempre ha vivido la casa: el de los valores tradicionales.

## Funciones sociales 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. Encontramos diversos embates donde los personajes exponen sus posturas, las cuales transcurren irremediadamente 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, esto es, 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 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, así, 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 cimiento, 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. ¡Arrepiéntete! ¡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, entonces, la carga matriarcal de 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.

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, pero de otros valores, como los de respeto, vocación, fidelidad, humildad, 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*) Perdónen 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 cobren; 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, por ello, 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 racialidad<sup>3</sup> y, aun, 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. [...]

---

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

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 destaca 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.

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 no 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 la 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, pues 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, ésa 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, debido a 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 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, la religión, 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 la lleva a la decisión trágica.

Finalmente hemos observado que la obra de Báez presenta aspectos que tienden a negar la función legitimadora. Ésta 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 renunciaciones 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.



# Conclusiones

*Al fin y al cabo somos lo que hacemos  
para cambiar lo que somos.*

Eduardo Galeano

## **De las motivaciones, metodología y los valores**

Iniciamos esta investigación motivados por la inquietud de conocer cómo es el teatro que se escribió en Aguascalientes durante el siglo xx. 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 perseguían el mismo fin didáctico en un discurso que infunde los valores tradicionales. 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; llama la atención, entonces, que este texto ridiculice los valores tradicionales. 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, de talante vanguardista, que propone a una protagonista adolescente que refleja las más “molestísimas consecuencias” de las que hablaba Alberti (1942); en este caso, de carácter sumamente desafortunado.

Para realizar la valoración de las tres obras y encontrar los puntos de convergencia y divergencia, se utilizó la temología, de acuerdo con 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, 1989/2001), 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 temología, 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.

## De René, el cenzone de alas rotas

*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, 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, de los hijos, de las costumbres. Siempre tendremos las dos caras de la moneda y el dramaturgo quiere que caiga la cara de los valores tradicionales hacia arriba.

René es un cenxontle amordazado. Una lectura desde los valores de la época nos insta a pensar que en la obra de Leal y Romero, *Con las alas rotas*, René es un ave en caída libre. El autor ha decidido romper sus alas, ésas que buscaban un vuelo hacia la formación artística en las mejores escuelas de la época en París. Su objetivo es aleccionar al espectador en que la vida tradicional es la que vale la pena porque es la única que merece el talante de ser “la correcta”; mientras que aquella que busque lo que buscaba René, lo relacionado con los locos años veinte: alcohol, sexo, drogas, “la bohemia”, se encuentra en un camino contrario, en el de lo indeseable.

Una lectura más contemporánea nos permitiría observar que el objetivo de la obra es alinear (alienar) al espectador, al cortar las alas del vuelo diverso, distinto, instar el vuelo recto desde, hacia, para, por y que aterrice en los valores tradicionales. Cualquiera que quisiera emitir posturas y sueños como los de René en aquella época, sería rápidamente amordazado, tildado de loco, incongruente, poco serio. En algunos sectores de nuestra sociedad, este tipo de dinámicas y comportamientos permanecen vigentes desde voces como: “si no sigues este camino, te va a ir muy mal. ¿Artista? Te vas a morir de hambre, eso no es algo de provecho, es el camino de la vagancia, la prostitución, mejor busca algo de provecho”. Se insta a seguir el camino tradicional. La palabra cenxontle tiene el significado de “ave de las cuatrocientas voces”. Ante esta realidad, podemos decir que la sociedad aguascalentense es el cenxontle amordazado, pues ¿cuántas voces habrá que son disidentes de lo tradicional y deben permanecer con la mordaza o arriesgarse a sucumbir tras intentar quitársela?, ¿cuántos Renés que buscan el camino del arte son silenciados y lanzados a una caída libre sin oportunidad siquiera de echar sus alas al aire?

## De Gorgonio, el macho mordaza de la sociedad

*¡Ya viene Gorgonio Esparza!* es una obra cuya extensión es inversamente proporcional a su complejidad. Bastan siete cuadros para que Acevedo Escobedo logre contar/cantar las “hazañas” del antihéroe. Corrido popular, con lirismo, una 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.

El catolicismo nos dice que quien ha pecado irá al infierno, a menos que se arrepienta. 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 y a *su* mujer, 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 que va en contra de todos los valores tradicionales y cometa los más grandes pecados católicos, nos lleva a pensar que todo es una burla crítica: el sistema católico permite estas grandes atrocidades y, aun así, premia.

La elección del género es sumamente adecuada, 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. Gorgonio representa el amordazamiento de la sociedad, puesto que quien se atreva a contrariar al macho sociópata terminará amordazado, cuando menos, o mucho peor, desgarrado por sus manos. Hay que observar que en el tiempo en que fue escrita la obra, este personaje, después de todas las atrocidades, obtiene unas alas de ángel que le premian luego de haber sido el más canalla y contrario a los valores tradicionales. Pero hay que destacar que dichas acciones están realizadas desde un personaje que está caracterizado como el prototipo ideal del macho mexicano, y esta figura es bien observada tradicionalmente al interior de la fe católica. El ejemplo que nos da esta tragedia farsica es la de poder ir en contra de todo y de todos, arrepentirse al final y obtener el paraíso si nuestro talante es el del macho sociópata. Es una receta para hacer el mal, “al fin y al cabo, el domingo me absuelven”.

La obra buscó, en su momento, mover hacia la risa provocada por la farsa y por las situaciones absurdas. El público, el lector, es aleccionado como en los tiempos de los griegos: obra de tal forma y así te irá. Y acentuemos un detalle: esta obra es para el público infantil, así que, de alguna forma, se está buscando aleccionar desde edades tempranas; aunque se trata de una farsa trágica, recordemos que el talante de la fábula en el teatro siempre busca un sentido didáctico. Observamos el mutis ante la normalización de las conductas aplaudibles de otros tiempos, a las que les basta un rezo, dos ave marías y un padrenuestro para obtener unas alas de salvación: mecánica de la condeñación de la dinámica social del auditorio, que aprenden que pueden cantar al son de los valores socialmente aceptados, pero callar ante lo que pudiere contrariar, pues, por otro lado, ¿quién se atreve a cuestionar, tratar de detener a un personaje como Gorgonio, que ni el propio san Pedro se atrevió?

La farsa busca que se provoque una risa que desnude las cosas que en la vida cotidiana no nos permitimos decir o expresar: ¿cuántas personas han pensado con golpear a su jefe maltratador, hacer una travesura o cometer actos de diversa índole en contra de lo establecido?; ser el “puedelotodo”. La farsa expone lo que muchos sólo se atreven a soñar, porque incluye probablemente cosas que nos meterían en fuertes aprietos si diéramos rienda suelta a las cosas. En este sentido, un público que asiste y entiende lo expuesto en la obra, de tal forma que suscite en él risa, será uno que probablemente se sienta identificado en algún grado con las características o acciones del protagonista. ¿Quién se reiría al

presenciar que alguien mata a otro ser sólo porque “lo vieron mal”, porque sintió celos injustificados, porque incluso en el paraíso católico se pasa por encima de las reglas divinas? Según el género de la farsa, quien se sintiere identificado.

Si vemos esto desde nuestra época, hay que observar la realidad de violencia, secuestros, desapariciones forzadas, feminicidios; la mayoría de las cuales es perpetrada por agentes masculinos que, en más de una ocasión, presentan perfiles compatibles con algunas características presentes en el protagonista Gorgonio. La palabra cenzone, “ave de las cuatrocientas voces”, refleja a la sociedad aguascalentense en cuanto a un cenzone amordazado: ¿cuántas voces habrá que viven realidades similares y deben vivir bajo la mordaza de unos Gorgonios contemporáneos?

### De Quintila, la cenzone amordazada llamada Aguascalientes

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. El dramaturgo eligió el género más acuciado en la época del cine de oro mexicano en el que le tocó relucir –el melodrama– para lograr que, en efecto, todos los personajes hicieran grandes males en un contexto en que víctimas y victimarios abrazan sus papeles sin observar la posibilidad de modificar su realidad para bien. No sólo cuando hablamos de asesinato o de robo hablamos 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 pueblo que tiene un sistema de valores que parte de la creencia católica que se 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 (De Cervantes, 2005: 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: ése es el alfiler, los valores tradicionales como los impulsó la matrona.

Extenderé la perspectiva quijotesca hacia el sentido del cautiverio y la mordaza: 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 un lugar 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, pues mata, roba, burla, golpea y bebe a voluntad, como una metralleta que dispara “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 las consecuencias inmediatas, mediatas y lejanas. ¿Qué fue del “valiente”?; ¿qué fue del “matón de Aguascalientes”?

En la obra de Leal y Romero, la libertad termina asfixiando, consumiendo en la morfomanía 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, contexto en el que la enajenación de los personajes es a tal grado, 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; o quizá esta obra, desde una lectura contemporánea, nos pueda hablar sobre el fenómeno tan recurrente del suicidio en la provincia mexicana, de la cual Aguascalientes tiene, desde hace algunos años, el primer lugar de incidencias.

Quintila es un cenzone amordazado. Elegí el nombre para este libro a partir de este personaje femenino. Es una joven que no puede decir lo que piensa ni hacer lo que quiere, no tiene apoyo para nada, pues su manera de pensar contraría los valores tradicionales impuestos por la matrona Luz Covarrubias. La consecuencia final del amordazamiento que vivió todo el tiempo, en todos

los rubros de su vida, y que podemos constatar con la altísima repetición de la palabra callar y sus múltiples conjugaciones, llega con el suicidio de la protagonista Quintila. En el contexto de Aguascalientes, el suicidio es una realidad con una incidencia sumamente alta, lo cual ha llevado al estado a ostentar varios años el primer lugar en este fenómeno trágico. A partir de la palabra *cenzontle*, cuyo significado es el de “ave de las cuatrocientas voces”, podemos decir que la sociedad aguascalentense es el *cenzontle* amordazado, pues ¿cuántas voces han elegido el suicidio como consecuencia de la mordaza que han constituido sus vidas? ¿Cuántas voces habrá en provincia viviendo bajo realidades similares, mordazas de Luces Covarrubias contemporáneas? *Cenzontles* que buscan silenciar la mordaza de los valores tradicionales o que éstos los silencien para siempre. En este libro hemos querido llevar al lector a percatarse de que, para la sociedad, es sumamente nocivo y peligroso inculcar, inducir y seguir comportamientos de obediencia ciega de los valores tradicionales de un sitio espaciotemporal determinado.

Empero, después de haber realizado este vuelo crítico y aterrizar hacia el final de las conclusiones, puedo decir que el problema, en sí, no son precisamente los valores tradicionales de la provincia mexicana y sus elementos adyacentes. No me malentiendan, no estoy echando por tierra cuanto hemos discurrido. Me explico: podríamos haber tenido cualquier otro desarrollo histórico de nuestro sistema de valores, ser musulmanes, zoroastristas, seguidores de Mictlantecuhlti y Mictecacíhuatl, ateos o agnósticos, liberales o conservadores, y que, desde alguna de esas suertes, se hubieren constituido nuestros valores tradicionales. Si un sistema de valores opera bajo dinámicas cercanas al fanatismo, ya sea por arraigo, por contracultura, por deudas históricas o por la razón que fuere, está en riesgo de tener equivalentes consecuencias funestas a las representadas en estas tres obras dramáticas. Quintila podría haberse quedado a cuidar a su madre Luz Covarrubias, en un universo alterno en el que los valores tradicionales son los de salir de la jaula y, tras no conseguirlo y luchar contra la opresión que la obligaría a abandonar el nido, terminaría suicidándose de igual forma.

Dicho de otra forma, siguiendo el pensamiento de Rokeach (1962) y sin pretender ser maniqueo, puedo decir que, en latitudes que operen bajo las dinámicas aquí desenhembradas, aquel individuo de mente abierta que desafíe la ideología reinante con argumentos coherentes corre el riesgo de convertirse en el apestado, el perseguido, el señalado, el chivo expiatorio, el castigado, muchas veces sin opción a réplica alguna ante los de mente cerrada. Si algo se dijera

de él, será tomado por los fanáticos seguidores del dogmático, del autoritario, como algo cierto e incuestionable. Ya decía Aristóteles que sólo una mente educada puede entender un pensamiento diferente al suyo sin necesidad de aceptarlo. Ergo, el verdadero problema es la manera maniquea engeguada, adoctrinada y adoctrinante, alienada y alienante, enajenada y enajenante en que se sigue, aplica y enseña la ideología reinante por medio de sus valores tradicionales. El problema es el fanatismo y la incapacidad analítica y crítica de revisar sus anclajes y determinar si no se encuentra, la persona o el personaje, autoenclostrado en una jaula ideológica con alfileres en los ojos.

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. *El cenizontle amordazado* ha buscado desenjaular la comprensión de la identidad dramática, teatral y cultural de Aguascalientes.

## Fuentes consultadas

- Acevedo, 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. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Alberti, R. (1942). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.
- Azar, H. (1982). *Funciones teatrales*. México: SEP-CADAC.
- Báez, E. (1990). *Un alfiler en los ojos*. En Antonio Magaña-Esquivel, *Teatro mexicano del siglo xx*, vol. II (pp. 650-701). 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, S. (2009). *Antenas vivas. Conversaciones con artistas de Aguascalientes*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes-Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Aguascalientes-Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Cervantes, J. (2020). *Laboratorio actoral en torno a las problemáticas teórico-prácticas del teatro en Aguascalientes* (tesis de maestría). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Chardin, P. (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 Cervantes Saavedra, M. (1605-1615/2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Madrid: Real Academia Española de la Lengua.
- De la Torre, E. (1982). *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*. México: McGraw-Hill.
- De Toro, F. (2014). *Semiótica del teatro*. México: PasoDeGato.
- Domínguez, X. (2020). *Hartos de vivir, puesta en escena biodramática sobre el suicidio en Aguascalientes y la masculinidad hegemónica*. Tesis de maestría. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Elizondo, J. & 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).
- Geertz, C. (1983). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- González, C. (1990). *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: Limusa-Noriega-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kurguinian, M. (2010). *Hacia una teoría dramática*. México: Paso de Gato/ Instituto de Cultura del Estado de Durango/Instituto Veracruzano de la Cultura/Toma.
- Leal y Romero, A. (2001). *Teatro para hombres solos*. Comp. Ma. del Carmen Arellano Olivas. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.

- López, L. & Lagré, L. (comps.) (2015). *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Magaña, 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. & Orduña, J. (2005). *Una aventura llamada teatro, Aguascalientes en el siglo xix*. México: Escenología.
- Mendoza, V. (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-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Nietzsche, F. (1895/2007). *El anticristo*. Madrid: Alianza Editorial.
- North, 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. (1922). *El mono peludo*. Leningrado.
- Orduña, J. & Almanza, M. (2010). *La difusión del teatro en Aguascalientes*. México: Filo del Agua.
- Padilla, P. (2015). *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)*. Tesis de maestría. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. (2019a). *Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo xx: Rupturas, sociedad y cultura*. Tesis de doctorado. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. (2019b). *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes-Secretaría de Cultura.
- Padilla, Y. (1991). *Con la iglesia hemos topado: catolicismo y sociedad en Aguascalientes*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. (1992). *El catolicismo social y el movimiento cristero en Aguascalientes*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Revolución, cultura y religión: nuevas perspectivas regionales, siglo xx*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Pageaux, D-H. (1994). “Thèmes”. En *La littérature générale et comparée*. París: Armand Colin.
- Pardinas, F. (1972). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. Introducción elemental. México: Siglo XXI.
- 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.
- Ramos Smith, M. (1994). *El actor en el siglo XVIII: entre el coliseo y el principal*. México: Gaceta.
- RAE (s/f). *Diccionario de la Lengua Española*. ‘Cenzontle’. <https://dle.rae.es/cenzontle>. Consultado el 6 de agosto de 2021.
- RAE (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. ‘Apoteosis’. <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=apoteosis>. Consultado el 5 de agosto de 2014.
- Rivera, V. (1989/2001). *La composición dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rokeach, M. (1962). *The open and closed mind*. New York: Basic Books.
- Roster, P. & Rojas, M. (1992). *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTI).
- Sanchis, 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.
- Sandoval, M. (2005). *Horizontes literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Schopenhauer, A. (1819/2007). *El mundo como voluntad y representación*, vol. III. Akal: Madrid.
- 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.

- Vatican.va (s/fa). Carta de Santiago 2,10-11. Nuevo Testamento. [http://www.vatican.va/archive/ESL0506/\\_\\_\\_P10D.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___P10D.HTM). Consultado el 24 de agosto de 2014.
- Vatican.va (s/fb). Catecismo de la Iglesia católica. [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/index\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html). Consultado el 26 de enero de 2015.
- Vatican.va (s/fc). El Nuevo Testamento. [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s2c2a5\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c2a5_sp.html). Consultado el 4 de agosto de 2014.
- Vital, A. (1996). *Conjeturas verosímiles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.
- Zermeño, O. (2020). *El teatro físico en Aguascalientes: su importancia en la formación profesional del actor*. Tesis de maestría. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.





# Anexos

## Anexo A

### Esquemas de géneros dramáticos de *La composición dramática*, de Virgilio Ariel Rivera (1989/2001)

Obra didáctica (p. 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).

Farsa (p. 215):

### 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 medioevo (autosacramental farsico) y la segunda posguerra mundial (teatro del absurdo).

**Autores representativos:** Aristófanes y Alfred Jarry.

Melodrama (p. 193):

### 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 (p. 80):

### GÉNERO DIDÁCTICO

#### MANEJA MATERIAL POSIBLE

Estilo *no* realista

CONCEPCIÓN LÓGICA

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

#### TONO MELODRAMÁTICO O EXACERBADO

TEMÁTICA

Religiosa

auto sacramental

Política

género didáctico

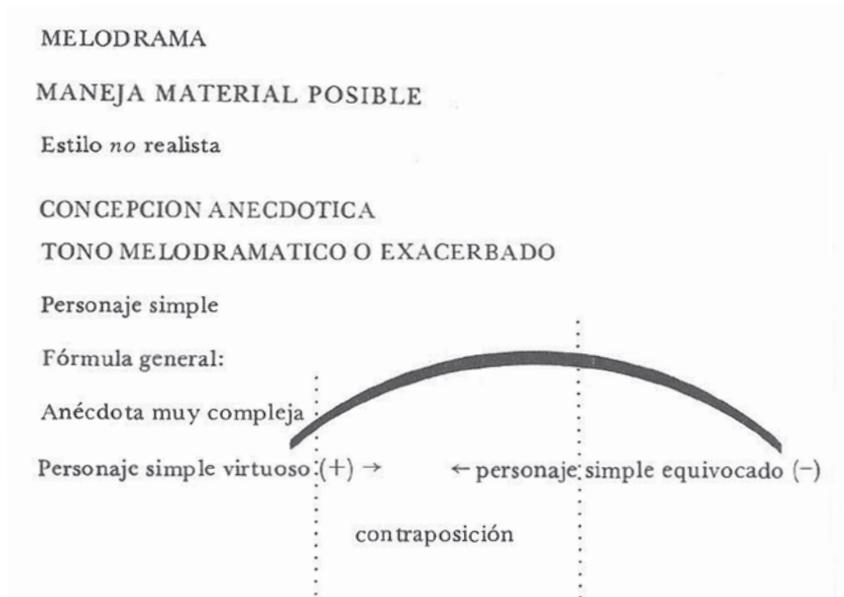
*Personaje simple* representa una sola característica de comportamiento, o bien gran inalterabilidad en sus reacciones ante las circunstancias. También puede haber personajes alegóricos

Tiene trasfondo melodramático

Fórmula general

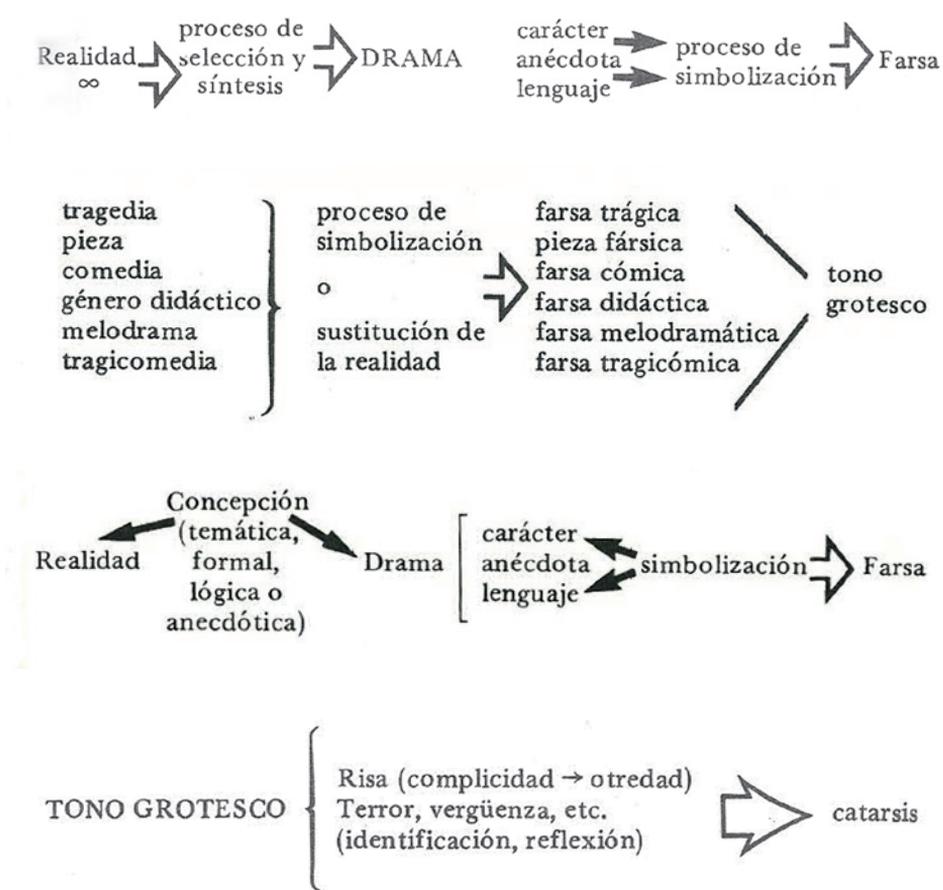


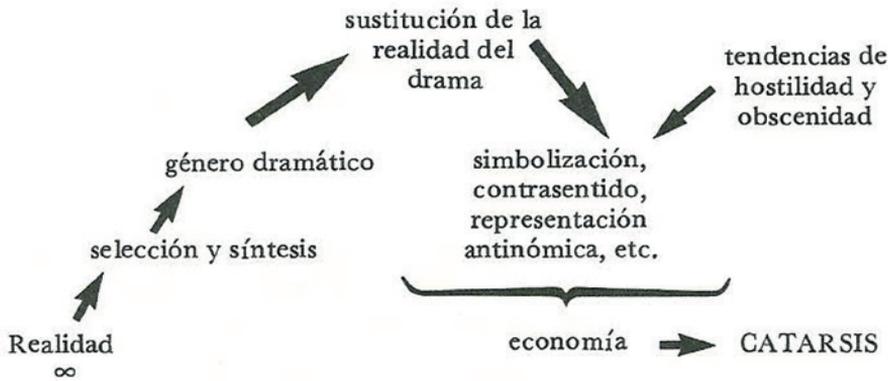
Melodrama (pp. 90, 95):





Farsa (pp. 111-113, 115, 116, 118):





# El ceniztle amordazado

## Los valores tradicionales en el teatro aguascalentense

Primera edición 2024  
(versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron  
a cargo del Departamento Editorial  
de la Dirección General de Difusión y Vinculación  
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.