



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

EL TIEMPO Y EL ESPACIO COMO RASGOS DEL TEATRO DEL ABSURDO

MEXICANO EN *LA PAZ DE LA BUENA GENTE* DE ÓSCAR VILLEGAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

L. V D WALDE M

ASESORA:
DRA. LILLIAN VON DER WALDE
MOHENO

LECTOR:
DR. MIGUEL ÁNGEL VÁSQUEZ
MELÉNDEZ



CIUDAD DE MÉXICO
ABRIL DE 2017

*A mis padres,
a la memoria del Dr. Jesús Eduardo García Castillo
y al porvenir del Teatro Mexicano.*

“Ya veía en la vanguardia una escapatoria fácil, una evasión de los problemas reales, la palabra ‘teatro absurdo’ me irritaba. La vida no era absurda, sino difícil solamente. No había nada que no requiriera unos esfuerzos inmensos, desproporcionados”.

Arthur Adamov

Índice

Agradecimientos	5
Introducción.....	7
1. Datos biográficos de Óscar Villegas	10
2. Estado de la cuestión de la obra de Óscar Villegas	16
2.1. Ubicación de su obra completa en el teatro mexicano del siglo xx	16
2.2. Crítica de sus obras	18
2.3. Estrenos y premios	23
2.4. <i>La paz de la buena gente</i> como obra no aristotélica y alusión a algunas secuencias, según Armando Partida Tayzan	24
2.5. Representaciones rastreadas en México de <i>La paz de la buena gente</i>	28
3. Nostalgia, desesperación y anhelo del tiempo.....	30
3.1. Teoría dramática del tiempo.....	30
3.2. Análisis de las secuencias.....	36
4. Espacios inefables, abstractos, imaginarios e indefinidos.....	51
4.1. Teoría dramática del espacio	52
4.2. Análisis de las secuencias.....	55
5. Semiótica del tiempo y el espacio para definir el género teatral de <i>La paz de la buena gente</i>	66
5.1. Semiótica del tiempo	66
5.2. Semiótica del espacio.....	68
5.3. Características de los personajes	73
6. Definición del género dramático de <i>La paz de la buena gente</i>	77
6.1. Influencia del teatro del absurdo europeo	77
6.2. Influencia del teatro expresionista alemán.....	78
6.3. Influencia del teatro existencialista francés.....	79
6.4. Desde la perspectiva del teatro del absurdo hispanoamericano.....	80
6.5. Características específicas del teatro del absurdo latinoamericano.....	82
6.6. Estructura no aristotélica	83
7. Conclusiones.....	86
8. Bibliografía.....	90
9. Apéndices	92

9.1.	Entrevista a Óscar Villegas por Tomás Espinosa	92
9.2.	Programas de mano hallados de tres representaciones de <i>La paz de la buena gente</i>	98
9.3.	Fotografías de la puesta en escena de <i>La paz de la buena gente</i> representada por el grupo de teatro “Akrópolis” de la UAM Iztapalapa en el 2012.....	105

Agradecimientos

La presente tesis de licenciatura la debo al apoyo incondicional y desinteresado de mis padres, por darme los recursos económicos para terminar mi licenciatura, por sentirse orgullosos de mi logro, pero sobre todo por soportar toda mi permanencia en la universidad con mis cambios y problemas; gracias por no dejar de creer en mí. Siempre le agradeceré a mi abuela Carmen y a mis tías: Guillermina, Clara, Rafaela y Rosa por abrirme las puertas de su hogar en los primeros meses de mi licenciatura. Gracias a Dios por permitirme terminar mi carrera y por las pruebas superadas.

Principalmente, doy gracias a mi asesora, Dra. Lillian von der Walde Moheno por aceptar dirigir y calificar mi tesis siempre oportunamente, por sus sugerencias, correcciones y comentarios, por sus regaños y halagos, pero sobre todo por no abandonar mi proyecto a pesar de los contratiempos. Aún más, quisiera agradecer la infinita paciencia, amabilidad y profesionalismo con los cuales el Dr. Miguel Ángel Vásquez Meléndez dirigió y leyó mi investigación, por el compromiso desinteresado de asesorarme desde el primer momento, los consejos, correcciones, comentarios, sugerencias, tiempo y conocimientos proporcionados, por creer en la importancia de Villegas y su obra, y por impulsarme a permanecer en el medio de la investigación teatral nacional. Gracias, a la coordinadora de documentación, Julieta Rivas, por atender mi solicitud y dudas. De igual manera, agradezco a Guillermina Fuentes, coordinadora de investigación, por contactarme con el Dr. Miguel Ángel y brindarme su asesoría sobre la obra trabajada.

También quisiera reconocer el compromiso del CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli) con la investigación, documentación y asesorías para llevar al público investigador el teatro mexicano. Debo

mencionar el apoyo y atención recibidos por el personal de la Biblioteca de las Artes y de la Biblioteca “Juan Ruiz de Alarcón” de la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral) por incorporar esta tesis a su catálogo y ayudarme a encontrar el material oportuno para casi toda mi investigación: libros, revistas, entrevistas, notas periodísticas, programas de mano, préstamos interbibliotecarios con mi universidad y material fotocopiado.

Valoro los conceptos de redacción y citación del Dr. Jesús Eduardo, por las experiencias y apreciaciones de teatro mexicano compartidas, que me sirvieron para definir esta investigación y hacer del teatro mi género literario preferido. Aprecio mis primeros conocimientos sobre teatro del absurdo a la Dra. Claudia Kerik, que con su paciencia y entusiasmo me ayudó a comprender el estilo europeo.

A mis colegas de la UAM-Iztapalapa, les agradezco por compartirme sus investigaciones y experiencias sobre teatro mexicano: Víctor Hugo, Yilletzi y Juan Fernando. A mis amigos que se interesaron en mi trabajo, ayudaron en pequeños detalles de formato y me dieron ánimos para seguir: Mtra. Guadalupe Rodríguez, Xóchitl, Luis, Jhoana, Paco, Tonanzin, Omar, Saúl, Mónica y Gema.

Gracias a Ana Hernández por las fotografías tomadas atinadamente de la puesta en escena de *La paz de la buena gente* —dichas imágenes se encuentran en el apéndice 9.3 con fines ilustrativos y para ayudar al lector a comprender mejor la intención de cada secuencia de manera representada—. Por último agradezco al grupo de teatro “Akrópolis” de la UAM-Iztapalapa —del cual formé parte— por su esfuerzo, dedicación y entusiasmo para llevar a cabo las complicadas actuaciones, por aportar propuestas de montaje, utilería, vestuario y performance para darle sentido a lo que en su tiempo no entendimos completamente. Espero ayudar a aclarar muchas dudas con respecto a nuestros personajes...

Introducción

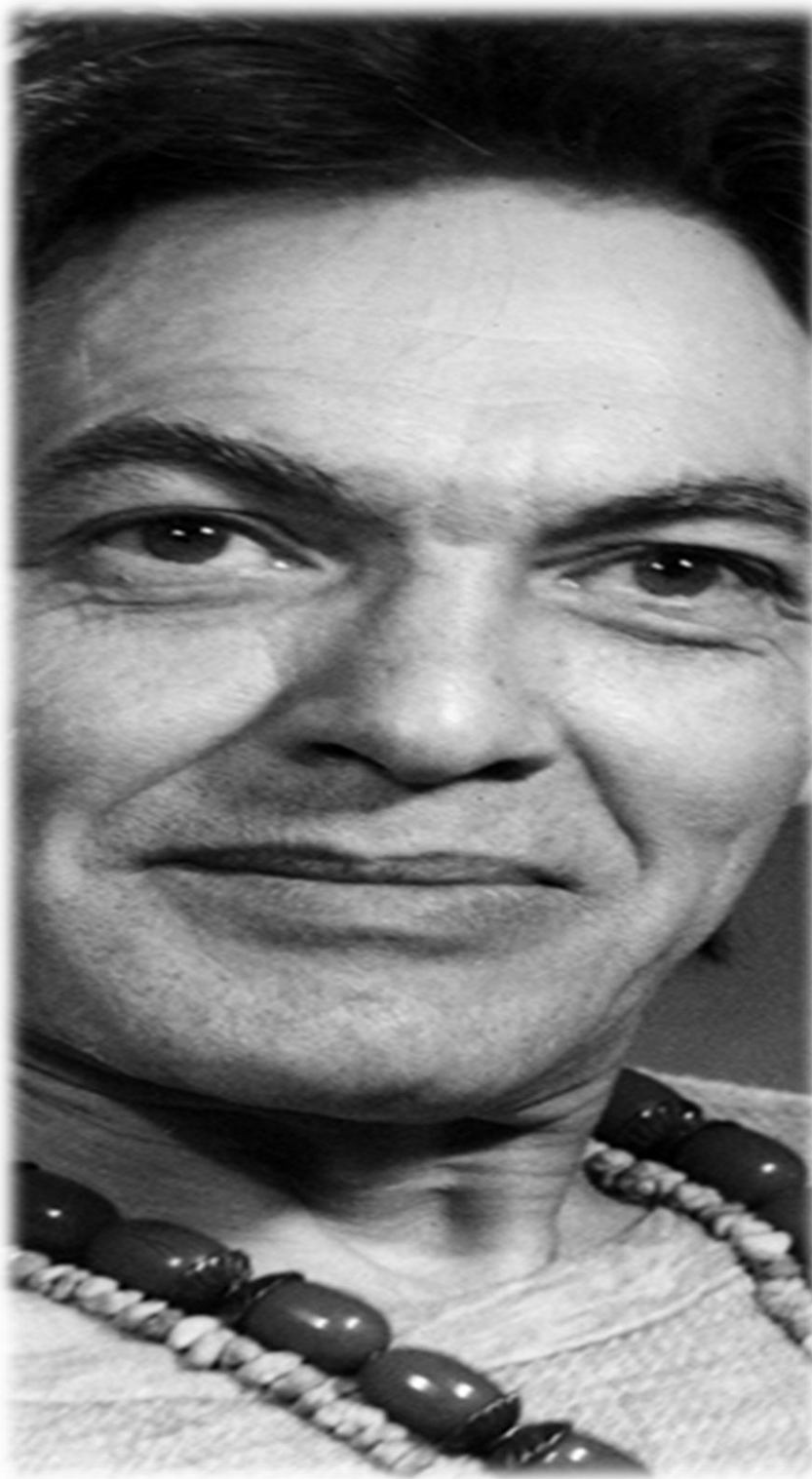
En la presente investigación analizaré los ejes temporales y espaciales como elementos del teatro del absurdo mexicano en *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas y haré una comparación de las características del absurdo europeo con el absurdo hispanoamericano para llegar a definir la obra como parte del absurdo mexicano. Incluiré en tres apéndices: una entrevista realizada por Tomás Espinosa titulada “Mucho gusto en conocerlo”, tres programas de mano encontrados de la obra e imágenes del montaje en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en 2012.

Primero contextualizaré al autor y a la obra con los estudios y críticas de diversos teóricos que han estudiado y registrado puntualmente la trayectoria de Villegas como: Emilio Carballido en *Tramoya* y Luisa Josefina Hernández en *La mirada crítica...* que publicaron sus datos biográficos; George Woodyard y Ronald D. Burgess en *Latin American Theatre Review* trabajaron su obra, y las primeras aproximaciones al análisis de *La paz de la buena gente* hechas por Armando Partida Tayzán en *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica y Se buscan dramaturgos II: panorama crítico (dramaturgia mexicana del fin de milenio)* para definir el género mediante un breve análisis fragmentario de la obra.

Una vez definidos los temas del espacio y el tiempo según la teoría dramática contemporánea, haré un análisis semiótico de ambos conceptos y de los personajes de la obra para llegar a las primeras interpretaciones del significado y función de estos como elementos fundamentales del género no aristotélico. Lo llevaré a cabo mediante el análisis puntual de cada secuencia con base en los tipos de personajes, tiempos, espacios y demás particularidades encontradas.

Posteriormente analizaré los rasgos absurdos de la obra completa con base en las influencias europeas que originaron el teatro del absurdo hispanoamericano, y las características propias de éste como: la estructura, los tipos de personajes, las dificultades que representa analizar este género, las cualidades que tiene en comparación con el teatro del absurdo occidental y los elementos innovadores de Villegas para el teatro del absurdo mexicano.

Por último, resaltaré e interpretaré el trasfondo social que desea reflejar el dramaturgo en las situaciones caóticas y violentas de una sociedad deshumanizada en *La paz de la buena gente*. De esta manera, buscaré darle una identidad apreciable al género mexicano mediante la obra y el estilo de Óscar Villegas, para motivar al estudio y crítica literarios de su dramaturgia y al resto del repertorio mexicano contemporáneo.



Óscar Raúl Villegas Borbolla (1943-2003)

1. Datos biográficos de Óscar Villegas

Óscar Villegas es un dramaturgo lamentablemente poco trabajado y considerado un “autor menor” para la crítica literaria mexicana. Sin embargo, sus obras recibieron importantes premios y montajes exitosos; también existen estudios escasos, pero de calidad, que reconocen su estilo complicado y original. Uno de sus principales patrocinadores y editores que sacaron a Villegas del anonimato fue Emilio Carballido, su profesor. En marzo de 1985, la serie “Nueva Dramaturgia” de Editores Mexicanos Unidos, dirigida por Carballido, incluye el curriculum de Óscar Villegas en *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*:

Nace en 1943 en Ciudad de Maíz, San Luis Potosí.

Desde niño escribió cuentos e historietas; empieza a escribir teatro en 1958.

Estudia Artes Plásticas en la Academia de San Carlos; llevó Teoría y Composición dramática en la UNAM y dirección escénica en la Escuela de Arte Teatral del INBA; estudió con Juan José Arreola en su taller “Mester”, y ha ejercido como alfarero oficial en un taller experimental de cerámica.

Ha escrito y representado las siguientes obras teatrales:

La paz de la buena gente (1967) publicada en la Revista de Bellas Artes y en una Ed. de la UAM (1982); en 1980 fue estrenada dentro del ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana de la UAM.

El renacimiento (1967) publicada en *La palabra y el Hombre* en 1967 y por Editores Mexicanos (antología) fue estrenada por un grupo estudiantil de la UV en Xalapa, Ver., 1971.

La pira (1968) publicada en una revista del IPN en 1972, en *Tramoya* (1977) y por Editores Mexicanos (antología); fue estrenada en Monterrey, N. L. en 1970, y en Xalapa, Ver., en 1983.

El señor y la señora (1968) publicada en una ed. del INJUVE (1969) fue estrenada por un grupo estudiantil de la Escuela de Arte Teatral del INBA en 1979.

Marlon Brando es otro (1968) publicada en una Ed. del INJUVE (1969) y por la Editorial Novaro (antología) en 1973; fue estrenada en Radio Universidad en 1977.

Santa Catarina (1969) publicada en Editorial Extemporáneos (1977) y en un tomo de la Universidad Autónoma del Estado de México (1982) fue estrenada en Xalapa, Ver., en 1980.

Atlántida (1973) publicada en *Tramoya* (1976) y en ed. de la UAEM; fue estrenada en Xalapa, en 1976 y en México, D. F. en 1977. [sic]¹

¹ Óscar Villegas, *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*, 1ª edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, Col. Teatro (Serie Nueva Dramaturgia), pp. 249-250.

En agosto de 1985, Emilio Carballido en *Teatro Joven de México* complementa su curriculum con algunos datos de estrenos. Para Carballido estos eran muy importantes, pues él mismo impulsó muchos de sus montajes, fue director de algunos y siempre apoyó la trayectoria de Villegas en *las tablas*:

Estrenó *La Pira* con un excelente montaje de Luis Martín en *El Grillo*, Monterrey, N. L., mayo de 1970; la publicó en *Tramoya* No. 9, 1977. [...] *Santa Catarina* con un curioso error en el título, que se ofrece como *Todos Santos Santa Catarina* (“Todos Santos” fue el seudónimo de Villegas para el concurso), *Atlántida* fue estrenada en tal año por la Compañía de la Universidad Veracruzana, en Xalapa. Los teatros del Seguro social, ejerciendo censura, no permitieron que viniera a México. En 1977 tuvo un segundo estreno profesional, ahora en el D.F., en el teatro “Vizcaínas”. El primer montaje fue dirigido por Martha Luna; el segundo, por Julio Castillo.²

En 1985, Tomás Espinosa³: dramaturgo mexicano que perteneció también a la *generación perdida* a finales de los años sesenta, lleva a cabo una entrevista a Óscar Villegas, publicada primero en el periódico *Excelsior* (04 de marzo de 1979) bajo el nombre de “El mutis de Óscar Villegas”⁴, y posteriormente recopilada por Carballido en la revista *Tramoya* (No. 1) en 1984 con el nombre “Mucho gusto en conocerlo”⁵. Esta entrevista nos deja ver — por la propia voz del dramaturgo— datos curiosos de su personalidad, experiencias profesionales, vida y rechazo de su obra por el medio intelectual y teatral. Seleccioné las preguntas y respuestas más convenientes para esta investigación:

- ¿Es difícil escribir teatro?
- Para mí sí, a veces..., yo no ando con cuentos.
- ¿Has tenido problemas con el montaje de alguna de tus obras?
- Yo no, los directores, los actores y las obras sí, porque no las estrenan muy seguido ni muy bien.
- ¿Quiénes se oponen a los jóvenes dramaturgos?

² Emilio Carballido, “Datos de los autores: Óscar Villegas”, *Teatro Joven de México*, 9ª Edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, Col. Teatro, p. 345.

³ Villegas le corresponde a Espinosa con otra entrevista titulada: “Igualmente” publicada también en *Tramoya* (No. 1, 1984).

⁴ Se incluye facsimilar de la nota original en el apéndice 9.1 de esta investigación.

⁵ Se incluye versión electrónica de *Tramoya* en el apéndice 9.1, para los lectores que deseen consultar la entrevista completa.

- Los intelectuales, los empresarios profesionales, los funcionarios...
- ¿Qué dificultades has afrontado?
- Desde que empecé a conocer la parafernalia cultural... La mayor dificultad es que nos toman en cuenta cada seis, cada 12 o cada 18 años.
- ¿Y ante esos pormenores qué haces?
- Escribir obras más difíciles para que se les quite.
- ¿Qué consejo le darías a un cachorro dramaturgo?
- Que escriba lo que él quiera escribir, nada por encargo en condiciones dudosas, que no lo sorprenda ningún empresario...
- ¿Te consideras un autor de vanguardia?**
- Me considero “avant garde”.**
- ¿El público debe ir al autor o el autor al público?
- Viceversa...
- Algunos dicen que los dramaturgos no saben para quién escriben...
- Yo sí sé que escribo para mí, para mis amigos, para toda la gente, menos para los que dicen eso.
- Mucha gente piensa que tus obras son guiones de cine...
- Sí, porque cuando escribo no pienso que voy a ser representado, **pienso en la acción sin límite de tiempo y espacio.**
- Las buenas conciencias lo han acusado de “poco académico”...
- Qué bueno que así sea. Cuando estudié fui como sombra que pasa. El artista es el que hace al pueblo (y viceversa), me nutro de mis experiencias en la calle, en los camiones de redilas, en mi trabajo de todos los días y en mis pasiones.
- ¿Qué otras personas se han ocupado de tu obra?
- Rosario Castellanos, Juan José Arreola...
- ¿En dónde te metes que sabes tantas cosas de los lenguajes?
- En la cabeza.⁶

Armando Partida Tayzán es uno de los principales investigadores mexicanos de teatro del absurdo en México. Ha incluido, afortunadamente, a Óscar Villegas en sus estudios de dramaturgia mexicana de vanguardia en el siglo xx. En 1998 con su libro *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica* incluye datos biográficos de Villegas en su apartado “Bibliografía”:

Óscar Raúl Villegas Borbolla estudió, teoría dramática con Luisa Josefina Hernández en la FFyL/UNAM. Ha tomado clase de prosa con Juan José Arreola y ha

⁶ Tomás Espinosa, “Mucho gusto en conocerlo”, *Tramoya*, México, agosto-diciembre 1984/enero-marzo 1985, núm. 1, p. 3-6.

ejercido como alfarero oficial de un taller experimental de cerámica. Fue becario de CEM durante el periodo 1963-1964. Actualmente pertenece al SNCA (1994).⁷

En 2003 con la revista mexicana de teatro nacional *Tramoya* (No. 77) —fundada por Emilio Carballido—, Luisa Josefina Hernández, una de las principales dramaturgas mexicanas de mitad de siglo XX, publica “Obituario. Óscar Villegas” —recopilado en *La Mirada Crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos* por Adriana Carbajal Segura y editado por Felipe Reyes Palacios, en el cual habla con un tono más fraterno y coloquial —a manera de homenaje— sobre las obras: *Atlántida* y *Santa Catarina*, y sobre la vida de su entrañable colega. Se nota su cariño, admiración, amistad y nostalgia por su muerte:

Este 18 de julio 2003, sé que ha muerto Óscar Villegas. Sus dos obras mayores, *Atlántida* y *Santa Catarina*, son las que más auténticamente han presentado verdades sociales y emotivas de nuestro pueblo: sin lugares comunes, con una honestidad única y descarnada, con la mayor fidelidad al lenguaje hablado y siempre en evolución de los barrios y de los jóvenes. Sin sadismo y con violencia, con dolor y piedad, sobre todo con arte y sin prejuicios.

Se recuerdan obras suyas, todas de calidad, y se perciben finalmente su pasión y su lucha contra la hipocresía, contra el abuso y, a veces, contra la desgracia inevitable... Un estar de pie de guerra como si se pudiera exterminar el sufrimiento sin más armas que la osadía y la integridad del espíritu. Exigente al extremo, no con los seres humanos, sino con la vida inconforme por definición.

Dotado de belleza porque era un alma genéricamente libre: se disfrazaba si se le venía en gana, representaba personajes populares (digamos Supermán, un charro curioso de su invención, o varias clases de indígenas), en momentos especiales no, lo mismo para asistir a un estreno suyo o ajeno que para desfilas por la calle.

Vendía sus obras antes de hacerlas y no decepcionaba; más bien se hacía pagar por escribir. Hacía copias a máquina de obras teatrales y novelas. Ah, sí a mí me copió muchas.

Siempre era necesario convencer a los jurados reticentes de que debía premiarse al talento, la libertad de lenguaje y más allá de eso, la libertad de ser y manifestarse... cosas todas que suscitan desconfianza y temor: ¡hay amores tan cómodos!

El teatro y la persona de Óscar Villegas son fascinantes, provocan asombro, diversión, alarma ante una sabiduría humana difícilmente ganada, experimentada, sufrida y única, porque fue señalado con el don de la extravagancia, no por rebuscar

⁷ Armando Partida Tayzan, *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 204.

en la temática humana sino que él mismo vivió en este mundo como si también fuera un forastero que no se acostumbró a nada ni encontró natural lo inaceptable. Uno y único en su singularidad, que descanse en su singular cielo y se olvide de esta tierra tan poco singular.⁸

Luisa Josefina Hernández también escribió sobre el dramaturgo recordando su relación amistosa y profesional —de nuevo con un tono fraterno y coloquial— en “De Óscar Villegas”, al parecer en un ensayo cotidiano hecho en Cuernavaca el 28 de agosto de 2011 y recopilado en *La Mirada Crítica de Luisa Josefina Hernández...* Se nota que ella lo estimó tanto porque llevaban una amistad estrecha además de la relación profesional. Apoya su estilo de escribir, manera de ser, sus obras y reconoce su difícil trayectoria:

Óscar Villegas nació en una familia de pocos recursos. En algún momento y por casualidad conocí a su madre era enfermera, trabajaba largas horas en un hospital conocido, una mujer amable, cariñosa, servicial y agobiada. Villegas se vio obligado a ganarse la vida tan pronto como pudo. Tenía un hermano mayor a quien no puedo situar en su panorama y una hermana de quien supe a la muerte de él. Debe de haber sentido desarrollarse en el alma el don de la palabra y la intuición del teatro, los cuales practicó siempre a voluntad, no con una actitud profesional. ¿De qué vivir entonces? Sé, por experiencia propia, que sacaba copias en máquina. Yo solía grabar mis escritos y mandarle las cintas, me sacó de varios apuros varias veces... Pero ¿cuál era su fuente cotidiana de entradas económicas? Curiosamente la llamada gimnasia llamada *aeróbics*. ¿Y el teatro? Definitivamente ajeno a sus experiencias cotidianas, Emilio Carballido lo obligaba a escribir ofreciéndole dinero constante y sonante. Carballido solía decir: —Estoy haciendo una alcancía para que Villegas escriba una obra. Carballido publicaba sus obras, las recomendaba, las daba a conocer, las mandaba a concursos. Carballido lo hacía escribir con una fe inquebrantable. Afirmaba que Óscar no tenía otra cultura que la del diccionario: nunca se equivocaba en el uso del verbo, ni decía una palabra por otra, y que por supuesto, tenía un oído privilegiado para escuchar y depurar con diálogos que normalmente se escuchan. Trasegaba un collar de turquesas como pedruscos, que causaba admiración y horror, finalmente se lo robaron. ¿Qué opinión tenía de sí mismo? Su actitud era discreta aunque no lo fuera su vestuario. Mostraba una buena educación endémica y profunda, una extrema sencillez. Pero claro, a estas alturas ya nos había escandalizado profundamente, como solía ocurrirle a los jurados en los concursos de teatro. [...]

⁸ Luisa Josefina Hernández, “Obituario. Óscar Villegas” en *La Mirada Crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, Felipe Reyes Palacios (pról. y ed.), Adriana Carbajal Segura (recopilación), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Paso de Gato, 2015, Serie Historia, pp. 360-361.

Pienso en él siempre con emoción, con la sensación de que él fue una de las personas más injustamente tratadas por el teatro y por la vida. [...] Óscar Villegas perteneció al grupo de los elegidos que no sienten temor por la verdad. Y por ello puede decirse que dio mucho más de lo que recibió.⁹

De este primer apartado sobre la vida de Óscar Villegas puedo concluir que siempre fue un autor fuerte, dedicado, comprometido, valiente y creativo que supo crear su propio estilo dramático, olvidándose de los cánones y las tendencias de su época. Defiendo los tonos de admiración y compasión de Luisa Josefina Hernández hacia el autor, pues es claro que nunca fue reconocido su talento por la mayoría de los “empresarios teatrales”, pero que fueron más sus ganas de hacer teatro nuevo y de ir *avant garde* contra todo.

Él no fue un autor más en la lista de patrocinio de Carballido, pues lo apoyó siempre que pudo y sin importarle su “fama” ni condición social. Sin duda, supo apreciar y galardonar la obra de Villegas, supo explotar su talento para bien. Particularmente, la entrevista de Espinosa, me pareció muy atinada y valiente, pues socavó en puntos clave de la personalidad, dignidad y estilo de Villegas; sin embargo él supo responder siempre profesional y cómicamente, sin nada que esconder.

⁹ Luisa Josefina Hernández, “De Óscar Villegas”, *Op. cit.*, pp. 364-368.

2. Estado de la cuestión de la obra de Óscar Villegas

2.1. Ubicación de su obra completa en el teatro mexicano del siglo xx

Comenzaré con la primera aproximación de Villegas como autor de vanguardia después de los años 60. Jaime Torija Aguilar y Thelma I. Ramírez Cuervo, catedráticos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), en el apartado “Arte y filosofía” de su trabajo *Filosofía y teatro: entre la filosofía y Nueva dramaturgia Mexicana en el imaginario del vacío* proponen que Villegas fue “precursor” de la Nueva Dramaturgia Mexicana, pero no precisamente parte de la “generación perdida”, citando a Armando Partida Tayzan:

La Nueva Dramaturgia Mexicana es una expresión que surge en un periodo de crisis existencial del mexicano. Este movimiento se caracteriza porque rompe el modelo y la producción dramática anteriores abocándose a adquirir un compromiso con su realidad y cambiar las estructuras tradicionales de la composición dramática. Se encuentran autores que se pueden ubicar como los *precursores* (Óscar Villegas, Willebaldo López, Enrique Ballesté, José Agustín, Vicente Leñero). Los autores de este movimiento pertenecen a la generaciones que nacen y crecen en un medio en el que la palabra crisis, está en todas partes (en el amor, en la economía, en los valores, en los objetivos); así mismo, conviven cotidianamente con la sensación del vacío y la muestran en la ambientación y situaciones de sus obras: oquedad, desazón, soledad, desamor, inmediatez, angustia, indiferencia, fugacidad, Internet, liquidez, fragilidad.¹⁰

Fernando de Ita en su ensayo “Las plumas del gallinero mexicano” en *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy* ubica a Villegas en “la generación perdida”. Es la primera colocación de Villegas como parte de una generación, resalta las dificultades por las que atravesaron los autores de dicho grupo, pero que forjaron su estilo característico. Al igual

¹⁰ Jaime Torija Aguilar y Thelma I. Ramírez Cuervo, “Arte y filosofía” en *Filosofía y teatro: entre la filosofía y Nueva dramaturgia Mexicana en el imaginario del vacío*, México, Centro Nacional de Investigación Documental, Información y Difusión Teatral Rodolfo Usigli, 2011, pp. 25-26.

que Luisa Josefina Hernández, denuncia la poca importancia dada a la obra de Villegas, a pesar de su valor y originalidad:

Los años 60 resultan un tiempo difícil para los autores que comienzan a escribir en esa década, porque los apoyos institucionales que permitieron el auge de la dramaturgia nacional, comienzan a ser “desviados” por los directores hacia un teatro en el que el autor ya no es el rey del escenario.

De ahí surge una “generación perdida” que, a pesar de sus propios calores, no consigue tener una luz propia, al menos a los ojos del público y la crítica. Lo que distingue a los autores dramáticos de esa década es la diferencia de temas, estilos y temperamentos dramáticos. [...]

Villegas es el modelo de la “generación perdida” en su vida y en su obra, porque se asume con un artista del teatro, es decir, como un *outsider*, un hombre de la orilla, un semejante de sus personaje, que son las víctimas y los poetas de la miseria, los olvidados del poder divino y el poder humano; los hombres de la calle, los desheredados de la tierra que conforman un continente perdido. Su prosa es contundente, y describe con veracidad el desgarramiento de los personajes. Villegas se atreve, por otra parte, a desvelar la homosexualidad de sus héroes, lo que no es poco en un medio y un tiempo en el que la mayor parte de los dramaturgos manifiestan en privado esa preferencia hormonal, y solo la tocan en sus obras eufemísticamente: aunque la mayor parte de las obras de Villegas fueron publicadas, y varias de ellas fueron llevadas al escenario, su oficio y su talento quedaron, con sus personajes, al margen del reconocimiento público. Óscar murió en la soledad y el desamparo en la misma ciudad en la que nació, pero donde vivió su propia y bizarra aventura.¹¹

El teatro de Óscar Villegas ya ubicado en la *generación perdida*, aparece en el artículo “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” de Ronald D. Burgess —autor de *New Dramatists of Mexico 1967-1985*— publicado en la revista *Latin American Theatre Review*. Burgess da el significado de “perdido” que definirá a este grupo. Le da protagonismo al talento innovador de Villegas dentro de la generación:

El término "perdido" aquí se puede entender de dos maneras. En primer lugar, puede tener el sentido de "olvidado" o "ignorado," lo cual describe exactamente la recepción que estos dramaturgos han recibido del público, porque hasta el momento están prácticamente desconocidos. En efecto, se ha perdido un paso en el desarrollo teatral de México. En un segundo sentido, "perdido" puede referirse a la reacción de los dramaturgos frente a la realidad mexicana. Resulta que ellos no pueden o tal vez no quieren definir concretamente la realidad en que viven; no saben decir a ciencia

¹¹ Fernando de Ita, “Las plumas del gallinero mexicano” en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamérica, Frankfurt, 2004, pp. 13-14.

cierta qué es México. Es como si hubieran perdido una visión clara de su país y de lo que ha llegado a ser. [...]

Hasta cierto punto, los que pertenecen a esta primera etapa están perdidos (en el sentido de olvidados o ignorados) porque criticaban lo que es el México de hoy. [...] Este proceso de cuestionar o tal vez de dudar de la realidad mexicana ("pérdida" en el segundo sentido) se ve primero en las obras de Oscar Villegas y en las de Willebaldo López, dos dramaturgos de la primera ola de la generación cuyos dramas evidencian las técnicas y los temas que serán la base del teatro que viene después. El estilo que predomina es un estilo realista, pero Villegas evita una presentación fotográfica al recurrir a la estilización y la fragmentación. En obras como *La paz de la buena gente* (1966), *El renacimiento* (1967) y *El señor y la señora* (1967), los personajes anónimos (a veces Villegas los significa con un número, a veces simplemente con una raya) se mueven dentro de una sociedad superficial y mezquina, donde las apariencias determinan todo. [...]

La pérdida de la realidad. Aunque este aspecto se ve en los otros casos, hay dramas que subrayan específicamente la falta de contacto con la realidad, y sugieren que no sabemos dónde está, o qué cosa es.¹²

2.2. Crítica de sus obras

George Woodyard, profesor de la Universidad de Kansas en Lawrence, conocedor del teatro latinoamericano y fundador-director de la revista *Latin American Theater Review*, en su artículo "El teatro de Óscar Villegas: experimentación con la forma" trata los principales temas y estilo de casi toda la producción teatral de Villegas en general. Como bien dijo Villegas, Woodyard hace un objetivo y estructurado ensayo de sus más importantes obras:

Villegas tiene una marcada preferencia por lo temas de amor, sexo, mitos, valores y tradiciones, y los presenta normalmente en piezas cortas de un acto divididas en múltiples escenas. Y es el lenguaje, sobre todo, lo que le da a su teatro una estampa original. Desde el comienzo de su carrera dramática se percibe una disposición hacia lo experimental.

Su primera pieza, *El renacimiento* [...] enfoca un conflicto fundamental entre la conformidad y la rebelión. La metáfora central es la vida "hippie", representada por los Beatles y por su estilo de vida. [...] La obra consta de 31 escenas cortas en las cuales hay una interacción entre la anciana maestra de la escuela y dos grupos de

¹² Ronald D. Burgess, "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida", *Latin American Theatre Review*, Kansas, Spring (1985), pp. 93-99.

jóvenes. [...] La libertad de pensamiento y movimiento expresada por los Beatles representa una amenaza que la sociedad convencional no puede aceptar.

El señor y la señora es una variación sobre el tema sexual. [...] Resulta ser un festejo para una pareja en la ocasión de sus bodas de oro. Todas las conversaciones entre estos invitados no identificados tienen que ver con una variedad de problemas físicos y sexuales. [...] Villegas llama a la obra “una farsa en un acto” donde el lenguaje y la situación chocan con lo inesperado.

Marlo Brando es otro es una pieza breve de siete escenas. Se supone que la obra fue inspirada por un homicidio múltiple acontecido en un salón de belleza en Mesa (Arizona) en noviembre de 1966, cuando un joven de 18 años entró y acribilló a cuatro mujeres y una niña. La obra es un ejercicio de la mitificación del ser.

Con *Santa Catarina* (1969), Villegas regresa a sus temas preferidos: el sexo y la juventud. La acción se desarrolla dentro de una escuela militar donde un grupo de jóvenes, entre los 7 y los 20 años de edad, tienen que adaptarse al ambiente monosexual.

La pira está escrita en un acto de nueve escenas breves. De las dos muchachas y nueve muchachos, todos entre los 15 y los 20 años, ninguno tiene nombre; las muchachas se distinguen “como una y otra” mientras los muchachos tienen solamente un número cada uno. Elaborado a base de un conflicto sexual, la obra traza la degradación de una muchacha al corresponder a las tentaciones de varios muchachos.

La más lograda hasta la fecha, *Atlántida* situada en una colonia pobre de México, la obra trata de las vicisitudes de la vida entre varios adolescentes. Sus dificultades no se relacionan con problemas económicos ni conflictos generacionales [...] sino con una sociedad desprovista de valores. [...] Está dividida en 36 escenas discretas y numeradas sin intermedio. Esta es la única pieza completa de Villegas; todas las otras son obras breves en un acto. Las escenas son rápidas con cambios bruscos que chocan por su contraste.¹³

Partida Tayzan, en *Dramaturgos mexicanos 1970-1990: bibliografía crítica*, también incluye algunas valoraciones críticas breves, estilos y características generales de la obra de Villegas como autor precursor de la Nueva Dramaturgia Mexicana:

Si en un inicio en sus tres primeras obras: *La paz de la buena gente*, *El renacimiento* (1967), *El señor y la señora* (1967) la estructura se desentiende de contarnos una historia y una trama que plantee los caracteres y conflictos expuestos, al desarrollarse la acción dramática con los procedimientos antes señalados, es a partir de *Santa Catarina* (1969) que nos encontramos con un desarrollo más aristotélico, mismo que se conforma con mayor precisión en *Atlántida* (1973), al definirse un conflicto central pero sin renunciar a la sucesión rápida de las escenas, dejando un

¹³ George Woodyard, “El teatro de Óscar Villegas: experimentación con la forma”, *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias/Universidad Veracruzana, México, mayo-agosto 1978, núm. 10, pp. 32-41.

poco atrás la estructura fragmentaria. Sin embargo, esto no quiere decir que sus obras posteriores desaparecen por completo por la complejidad y la densidad de la acción dramática y de los actantes de sus obras anteriores.¹⁴

El director e investigador teatral Gustavo Geirola, profesor titular del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Whittier College, Los Ángeles y California, ha estudiado *Santa Catarina* de Villegas desde la perspectiva sexual asociada al género masculino con su artículo “Protocolos de obediencia, dinámica perversa y fantasías masculinas en Oscar Villegas y Eduardo Pavlovsky” en *Latin American Theatre Review* con el apartado “Transgresión sexual y delación en la dinámica perversa”. Este es uno de los pocos estudios que encontré sobre dicha obra. Es un análisis curioso y escandalizador, como su estilo natural:

Santa Catarina deja ver que esta victimización se da a partir de ceremonias amatorias compulsadas por el encuadre homosocial uniformizante de un colegio cuyo centro es la estricta obediencia canalizada por el sistema disciplinario [...] La homosexualidad admite aquí una lectura de doble movimiento: en primer lugar, de afuera hacia adentro de la escuela, en tanto el ámbito homosocial garantiza la invisibilidad del homoerotismo y la homosexualidad generados en las prácticas sociales que resultan de la represión cultural y económica. En segundo lugar, de adentro hacia afuera, en la medida en que la satisfacción de los deseos homosexuales, al enfrentar las limitaciones de la escuela y los órdenes jerárquicos y homofóbicos, promueven la expulsión y el castigo, asegurando y reafirmando la decencia como norma masculina y heterosexual.¹⁵

En “De Óscar Villegas”, Luisa Josefina Hernández hace referencia a ciertas obras de Villegas y concursos teatrales en las que ella fue jurado, con una perspectiva crítica-subjetiva a partir del rechazo del público, carácter y personalidad rebelde de su colega. Aquí

¹⁴ Armando Partida Tayzan, “Óscar Villegas” en *Dramaturgos mexicanos 1970-1990: bibliografía crítica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes, 1998, p. 205.

¹⁵ Gustavo Geirola, “Protocolos de obediencia, dinámica perversa y fantasías masculinas en Óscar Villegas y Eduardo Pavlovsky”, *Latin American Theatre Review*, Kansas, Fall (1998), pp. 81-98.

Hernández da muchas de las características en común en las obras de su amigo como el lenguaje, la denuncia, las situaciones en común y le da una identidad mexicana:

Quizá la clave para comprender del todo su carácter era la apreciación de su rebeldía. Su clave. Óscar Villegas no aceptaba nada de lo que la sociedad que él conoció podría ofrecerle; era profundamente crítico y revolucionario, y si no hubiera sido por eso ¿cómo entender el contenido de sus obras de teatro? *Atlántida*, *La paz de la buena gente*, *El señor y la señora*, *Santa Catarina*, otras, son obras de protesta contra el ambiente, contra los prejuicios, las fantasías y pretensiones sociales y personales. Su espíritu de protesta es robusto, reconoce la falsedad, la vulgaridad, el abuso, la estupidez, con facilidad, con vocación, con ética finalmente. Sabe lo que *no debe* hacerse y es capaz de enseñarlo, de sacudirnos y hacernos pensar..., no importa los aerobics del vivero ni los trajes de charro. [...] Lo sé por experiencia. En dos ocasiones fui jurado en concursos donde participó Villegas; en el primero con *Atlántida*, que provocó en los jurados una violenta reacción de rechazo. Por el tema, pero mucho más por el lenguaje. Francisco Monterde admitió una tal repugnancia ante el “destrozo de la lengua española, que lo incapacitaba para plasmar su firma al pie de un acta que la declarara ganadora”. *Atlántida* no ganó. Pero hubo otro concurso de Protea, Esta vez con otros jurados: Manolo Fábregas, Wilberto Cantón, Vicente Leñero, Nancy Cárdenas y su servidora. *Santa Catarina* resultó premiada.

Villegas juega un papel importante en la dramaturgia mexicana y la conservará; su producción es áspera, asombrosa y curiosamente muy sólida. Lo más importante, quizá, es que pudo imponer una estética teatral distinta, muy amplia y muy valiente. Al igual que otros rebeldes (románticos en el mejor sentido) produjo un cambio duradero; esta vez en los foros, una apertura a los sucesos humanos de cualquier categoría. El teatro de Villegas no deja el azoro de hacer conocido situaciones a fondo. Este teatro revela verdades psicológicas y sociales correspondientes al México de su época, muy concretas al parecer y, sin embargo, retratadas con una sabiduría humana profunda y por supuesto universal. Arte de calidad.¹⁶

Por último agrego una nota no muy amena acerca de un montaje de *La paz de la buena gente* realizada por Malkah Rabell, crítica teatral y escritora mexicana de origen polaco. Ella hace una crítica mordaz a esta representación, a la naturaleza del texto –como parte del teatro mexicano de vanguardia– y al director, Emilio Carballido, en el Diario *El Día*. La perspectiva que ella nos ofrece, creo yo, es descuidada y petulante porque no conocía

¹⁶ Luisa Josefina Hernández, “De Óscar Villegas”, *Op. cit.*, pp. 366-368.

ni al autor ni a la obra antes de presenciar el montaje, parece que no entendió la obra en su totalidad.

Considero que los espectadores, y aún más los críticos teatrales o periodísticos, deben informarse sobre qué verán en escena, el género y época del texto y la trayectoria del autor. No obstante, esta nota conviene para ver la opinión común del público descontextualizado que precisamente no entiende y juzga la obra de Villegas negativamente por la falta de comprensión y estudios profesionales de la misma:

En el teatro Ricardo Flores Magón, ubicado en Tlatelolco, como parte de la Nueva Dramaturgia Mexicana, se presenta *La paz de la buena gente*, obra del joven autor nacional, Óscar Villegas. No se puede afirmar que se haya ya impuesto definitivamente, pero entre la nueva generación es uno de los que más han producido, y ya se le puede considerar como profesional, ya que en tal condición lo han montado dos conocidos directores de escena, Marta Luna, en Jalapa, y Julio Castillo en el D. F.

Sucede con esta *Paz de la buena gente*, que si uno desconoce el título, no sabe explicarse su contenido. Tal cosa me sucedió a mí, por mi mala costumbre de no mirar el programa de mano antes de que cayera el telón sobre la última escena. Encontré en un bolsillo el programa de mano, y el título: *La paz de la buena gente* me aclaró todo lo demás. Al tratar de reconstruir en mi memoria la pieza de Óscar Villegas que fue por cierto una de sus primeras obras publicadas, en 1986, en la Revista de Bellas Artes, veo una serie de sketches carentes de hilo argumental, que saltan de una escena a otra, para darnos la ilusión de vidas completas, de vidas absurdas. Lo demás se entremezcla y no permite crear una unidad en nuestra visión del espectáculo. En resumen, una obra que nada deja en nuestra mente ni en nuestros sentimientos. Y para colmo aburre.

Y un magnífico comediógrafo, como lo es Emilio Carballido, quiere a estas alturas de la vida, dedicarse al montaje escénico, que no es su fuerte. No se puede decir que esta dirección fue del todo mala. Carballido reunió todos los elementos que durante las dos últimas décadas se han considerado como novedosos, pero que ya no lo son. Las máscaras, la plasticidad. Las sombras detrás de un biombo, los decorados que los mismos actores mueven de un lado para otro al estilo brechtiano, etc. Pero nada original nos ofreció... Desde luego con una obra brillante al director le resulta infinitamente más fácil realizar su tarea de interesarle al público. Con una obra mala, ni el mejor director puede salir adelante.¹⁷

¹⁷ Malkah Rabell, "Se alza el telón. *La paz de la buena gente* por la Universidad Veracruzana" en *El Día*, 17 noviembre 1980, p. 19. Para quien desee leer la nota completa, ésta se encuentra en: http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/2037_801117.php?texto_palabra=

En este apartado se aprecia un eje temático importante en las obras de Villegas: el lenguaje y el género del absurdo como obstáculos para la apreciación y comprensión de las obras de Villegas. Es un elemento que muchos han criticado con diferentes posturas, pero todos llegan a la conclusión de que es complejo, pero exquisito, representante de la lengua mexicana popular y es la manera de hacer su obra rebuscada y rebelde. Los temas siempre son existencialistas, de denuncia y escandalizadores.

Por estas razones, considero que la crítica no supo apreciar en su momento las ventajas que tenían sus obras para estudiarlas y sólo pudieron premiar dos de ellas, dejándolas pasar inadvertidas posteriormente. Estos escasos estudios demuestran que hubo y hay lugar para el análisis de la obra de Villegas. Sin duda, algunos de estos estudios son rescatables y serios para la crítica literaria y teatral.

2.3. Estrenos y premios

La paz de la buena gente (1967), estreno dirigido por Emilio Carballido (1980) que dentro del ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana recibe ese año el premio a la mejor obra nacional otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) y también el Premio Juan Ruiz de Alarcón de la Unión de Cronistas y Críticos de Teatro (UCCT); dirigida en 1987 por Morris Savariego y en 1988 por César Cabrera en Ciudad Juárez, Chih. *El renacimiento* (1967), estrenada en Xalapa, Ver., dirigida por Braulio Zertuche (1971); *La Pira* (1968), estrenada en Monterrey bajo la dirección de Luis Martín (1970); Enrique Pineda la dirigió con la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana (UV) (1983) y Sergio Peregrina durante el x Festival de Teatro Universitario Veracruzano; *El señor y la señora* (1968), estrenada en México en 1979, dirigida por Faustino Pérez Vidal en la EAT/INBA; en 1988 fue dirigida por Morris Savariego y recibe el Premio Manolo Fábregas del Primer

Festival de Teatro Independiente. *Marlo Brando es otro* (1968); *El rey se muere... asesinado*; *Santa Catarina* (1969), obra ganadora del Primer Concurso Nacional Cultural de la Juventud, premio otorgado por la DGDA (1970); también recibe el premio Ex-aqueo PROTEA 1976; fue estrenada en Xalapa, Ver. (1980), dirigida por Enrique Pineda. *Ninón de la vida diaria*; *Presentando a María Clara*; *El turno de la juventud*; *De escándalo a escándalo*; *Atlántida* (1973), estrenada en Xalapa bajo la dirección de Marta Luna (1976) con la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV); dirigida en México, D. F., por Julio Castillo (1977) y en la EAT/INBA por Ricardo Ramírez Carnero. *El reino animal*; *Mucho gusto en conocerlo*; *Acá entre dos*; *Y pensar que pudimos*; el díptico: *Lo verde de las hojas* y *El refugio de las zorras*; *La eternidad acaba mañana* (1994), y *Saludos a toda la flota* (1995).¹⁸

2.4. *La paz de la buena gente* como obra no aristotélica y alusión a algunas secuencias, según Armando Partida Tayzan

Partida dice, a grandes rasgos, que la obra *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas fue publicada en la *Revista Bellas Artes*, no casualmente sino por su carácter innovador que hasta la fecha sigue siendo un reto para la escenificación al no responder a los cánones de la dramaturgia aristotélica y por la densidad de su contenido temático. Propone que “la estructura dramática se concentra en los elementos formales de la escritura y dificultad peculiar de Villegas demostrada a lo largo de toda su producción, y que de ahí se origine su escasez en los escenarios mexicanos”.¹⁹

¹⁸ Armando Partida Tayzan, “Óscar Villegas”, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990: bibliografía crítica*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 206.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 204 y 206.

En el apartado biográfico de Óscar Villegas en el libro *Dramaturgos mexicanos 1970-1990: bibliografía crítica*, Partida Tayzan coloca a Villegas como precursor de la Nueva Dramaturgia Mexicana y propone que su obra —en especial, su primera obra *La paz de la buena gente*— tiene una estructura fragmentaria con giros lingüísticos y temáticos que la hacen una ruptura total con la dramaturgia aristotélica, pero que logra reflejar el existencialismo nacional de la época. Esta es una de las opiniones críticas más importantes para este estudio, que valen la pena citar en su mayor parte:

Su primera obra: *La paz de la buena gente* (1967), con el que marcará un antes y un después en la dramaturgia mexicana contemporánea. Su estructura fragmentaria, acumulativa, va desarrollando la acción dramática a partir de un discurso inconexo pleno de matices procedentes de todos los niveles estilísticos del habla cotidiana, en donde los vulgarismos y palabras gruesas y ásperas no dejan de estar presentes, debido a las referencias de comportamientos prototípicos generacionales —en particular de los jóvenes— producto de las manifestaciones culturales de los estratos sociales de la clase baja y de la clase trabajadora, en donde el albur, el doble sentido, las frases hechas, los giros y modismos son formas cotidianas de la expresión descarnada, directa, de los sentimientos, del comportamiento, de las relaciones sociales y afectivas de cualquier tipo de sexualidad y amor. Giros lingüísticos que, por otra parte, determinan la vitalidad y las características del habla nacional. Por ello personajes y construcción dramática no resultan aristotélicos al estar determinados por la yuxtaposición del discurso y las situaciones que van surgiendo, aparentemente alógicas. Si tuviéramos que encontrarle un nexo con corrientes estéticas y estilísticas mundiales, tendríamos que referirnos al absurdo, al expresionismo, reconstruidos, amalgamados del todo a una expresión existencial del mexicano. [...]

Con un discurso pleno de matices, en el que el lenguaje cotidiano, tradicional, del medio rural y de la provincia —dichos, refranes, ciertos localismos— se mezclan con el rudo, muchas veces grosero y vulgar del medio urbano y generacional, además del retruécano, el juego de palabras lépero y del doble sentido, mismos que se entrelazan a un tercer nivel lexical y estilístico literario, en el que los juegos cultos de palabras, las metáforas, los razonamientos lógicos e ilógicos se transforman en un juego de silogismos, esta pieza —casi filosófica— resulta difícil de encasillar tanto estilística como genéricamente, máxime si agregamos a lo anterior un cuarto nivel lírico. Es por ello que resulta difícil poder describir la anécdota y el desarrollo de la trama, del (os) conflicto (s), la (s) historia (s) que se relata (n) y los personajes —si es que los hay—, ya que estos se señalan con números o se denominan simplemente como “un joven” “una mujer”...²⁰.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 204-207.

Partida Tayzan define en *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico (dramaturgia mexicana del fin de milenio)* en el apartado “Ruptura total con la dramaturgia aristotélica: Óscar Villegas” la estructura de *La paz de la buena gente* de manera general, mediante de una fragmentación por bloques con sus respectivas escenas, y alude a algunas de ellas con miras a un primer análisis para explicar los rasgos no aristotélicos en la obra, pero al mismo tiempo intentando unir las por la temática evolutiva de cada una y el desarrollo de los actantes. Me doy la libertad de citar su estudio completo, pues espero que el lector pueda comparar este primer estudio de Partida con el análisis que llevaré a cabo en esta investigación:

La paz de la buena gente está constituida por 34 cuadros/escenas²¹, siguiendo un orden dramático/narrativo no consecuente; ya que se trata de diversas tramas, de varias anécdotas, pertenecientes a diversos actantes, aparentemente sin relación alguna, éstos son simples números o entes despersonalizados. En apariencia, ninguna escena tiene relación entre sí. Ejemplo de ello puede ser la primera escena: “Personajes: 1. Un joven, 2. Una joven, 3. Una mujer, 4. Otro joven, 5. Otra mujer, 6. Otra joven, 7. Otro joven, Siluetas (las que sean)”. Como consecuencia, no hay unidad de acción (hay varias acciones), ni de tiempo ni de lugar.

Sin embargo, un análisis de cada uno de estos cuadros/escenas puede mostrar lo complejo de esta composición dramática, al agruparlos en bloques por entes participantes (o actantes) en cada una de estas:

El primero por siluetas, en las escenas: I, VII, XIX, XXIII, XXIX y XXXIV.

El segundo por el personaje 1 y una silueta, en las escenas: II, X, XVI, XXII, XXIV y XXVIII.

El tercero por 2 y 3, acompañados por siluetas, en la escena: III.

El cuarto por 2 y 4, en las escenas: IV, XI, XVII y XXI.

El quinto por 5, en las escenas: V, XII, XVIII, XXV y XXX.

El sexto por 6 y 7, en las escenas: VI, XIII, XXVI y XXXI.

El séptimo por 3, en las escenas: VII, IX, XIV, XV con siluetas, XX, XXVII, XXX y XXXII.

El octavo por 2, en la escena: XXXIII.

La posible relación que guardan los números de las escenas con el inicial de cada bloque: I, II, III, IV, V, VI, VII, y las subsiguientes rondas de cada bloque, establecen una cierta sucesión; lo que muestra una premeditada y compleja interrelación. Incluso, cierto sustrato esotérico, cuestión que va más allá de nuestros propósitos: establecer la composición, la estructura de una fábula no precisamente aristotélica. El primer bloque de personajes está constituido por las siluetas en las siguientes escenas: I, VIII, XIX, XXIII, XXIX y XXXIV. Así, en la primera escena nos encontramos mediante frases hechas y giros lingüísticos, derivados de las convenciones del

²¹ Sabemos que estos conceptos son distintos, sin embargo, Partida los utiliza en su estudio como sinónimos.

comportamiento social nacional, se nos presenta el microcosmos planteado en esta escena, con un desenlace inesperado: la pérdida de la juventud.

En la VIII: “las Siluetas acosando a otra: atacantes”, hacen uso de una violencia, la cual cubre una gran cantidad de agresivas situaciones cotidianas.

En la XIX: “Dos siluetas que pasan dudan si se conocen”, al tratar de identificar una a la otra, en una confrontación de oposiciones; para poder reconocerse.

En la XXIII: “Las siluetas en la mesa redonda” dilucidan, a través de toda una serie de disquisiciones gratuitas sobre la naturaleza de la luz, las ciencias, la vida y la sobrevivencia; haciendo uso de expresiones y sentencias, que aspiran a ser frases hechas, pero que se acercan más a tropos y falsos silogismos. [...] Para posteriormente pasar a la aliteración.

En la XXIX: “Siluetas marchando mal”, es evidente que ejecutan una ordenanza militar, en forma robotizada, sin voluntad alguna, manipuladas por las órdenes dictadas por la silueta 1; hasta que finalmente se rebelan.

Hasta llegar a la última escena, la XXXIV: “Siluetas dispuestas a todo: incontenibles”, sin número, ni identificación alguna, al igual que en la primera escena, sólo que aquí sus comentarios giran alrededor de un solo referente: la presencia de un perro rabiosos, amenazante. [...]

Por su parte el segundo bloque, correspondiente a 1, acompañado por silueta [...] no queda claro el objetivo de su búsqueda; al igual que las siguientes escenas del bloque. [...]

Otra es la cuestión planteada por el bloque tres y el actante 2, mismo que luego se entrelaza con el actante 4, de las escenas IV, XI, XVII y XXI, del bloque cuarto; dando como resultado final el último bloque, constituido por una sola escena: XXXIII, en la que 2 queda completamente sola, ya sin el actante 3 —al parecer su madre protectora y comprensiva—, de la escena III. [...]

Otro de los bloques que se pueden definir con mayor precisión un asunto, es el bloque v; correspondiente al actante 5. [...] al igual que en el VII, derivado del II, con el actante 3. [...] A manera de monólogo, la madre efectúa un relato coloquial sobre un suceso baladí, sin importancia, pero que la inquieta, la sacude fuertemente, pues viene a romper su cotidianidad. Se trata de un posible suceso ya olvidado o un equívoco [...] en esta situación, predomina la conmoción, la desconfianza, el rechazo a la agresión extrema, misma que posteriormente, será el elemento principal de las siguientes escenas de este bloque.

Así en cada uno de los bloques se nos van presentando diversas situaciones que conforman varios relatos inconexos, los que por medio de la yuxtaposición sucesiva de cada una de las escenas que las constituyen, establecen el desarrollo de un conflicto, armando una posible historia que podría construir su anécdota correspondiente; es decir, opera totalmente a la inversa del modelo aristotélico. Razón por la que en esta obra tampoco podamos hablar de peripecias, ni reconocimientos, no de un principio, un medio o un fin; por lo que consideramos que, a partir de *La paz de la buena gente* (escrita en 1966 y publicada en 1967), tenemos que hablar de un antes y de un después de la dramaturgia nacional.

Consideramos su estructura fragmentaria, acumulativa, la cual desarrolla la acción dramática a través de la yuxtaposición, siguiendo un discurso inconexo, pleno de matices procedentes de múltiples niveles estilísticos. Entre estos, sobresale el habla cotidiana, en la que los vulgarismos, palabras ordinarias y ásperas no dejan de estar

presentes, como referencias a comportamientos prototípicos generacionales —en particular de los jóvenes y de la gente de mediana edad—, producto de las manifestaciones culturales de los estratos sociales de la clase media baja, la obrera la prestadora de servicios.

Estratos sociales en los que las frases hechas, giros y modismos son formas cotidianas de expresión des carnada y directa de los sentimientos, del comportamiento habitual en las relaciones sociales y afectivas, de manifestaciones del amor y de la sexualidad. Giros que, por otra parte determinan la vitalidad y las características de lo cotidiano del habla urbana nacional. [sic.]²²

2.5. Representaciones rastreadas en México de *La paz de la buena gente*²³

6 de noviembre de 1980:

Emilio Carballido dirige *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, interpretada por: Pilar Souza, Tara Parra, Teresa Valenzuela y Melchor Burciaga; con escenografía de Jarmila Masserova; la temporada tiene lugar en el Teatro Flores Magón.²⁴

6 de enero de 1987:

El elenco del “Teatro-taller” del CUC representa *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, bajo la dirección de Morris Savariego, escenografía e iluminación de Beba Pecanins, vestuario de Yolanda García y música de Jorge Córdova. Este montaje es al que se refiere anteriormente Malkah Rabell.²⁵

Agosto de 1992:

El 10 se inaugura el I Festival de Teatro Universitario, mismo que busca reactivar el gran movimiento de teatro estudiantil que la UNAM generó durante la década de los sesenta. El ganador de esta primera edición es el Grupo Visión Arte-FFyL, que

²² Armando Partida Tayzan, “Ruptura total con la dramaturgia aristotélica: Óscar Villegas” en *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico (dramaturgia mexicana del fin de milenio)*, México, CONACULTA-FONCA/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigaciones, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes, 2002, pp. 58-68.

²³ No se descarta que hayan existido más representaciones de la obra además de las enumeradas en esta investigación.

²⁴ Luis Mario Moncada, “La corrupción somos todos, 1980”, *Así pasan... Efemérides Teatrales 1900-2000*, Edgar Ceballos (ed.), Carlos Moncada Ochoa (pról.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Escenología, 2007, p. 341. *Se incluye facsimilar del programa en el apéndice 9.2 de esta investigación.

²⁵ Se anexa facsimilar del programa en el apéndice 9.2.

presenta *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, bajo la dirección de Julio Federico Morales.²⁶

17 y 18 de julio de 2012:

La paz de la buena gente de Óscar Villegas se presenta con el apoyo de la Coordinación de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, en el Teatro del Fuego Nuevo con la actuación del grupo teatral de la unidad: “Akrópolis”, bajo la dirección de Joaquín Saucedo Martínez, audio: Óscar Barrientos e iluminación: Fernando Cruz.²⁷ A estas representaciones pertenecen las fotografías tomadas por Ana Hernández que se encuentran en el apartado 9.3. Con éstas espero que los lectores de esta investigación puedan formarse una idea visual más clara de las secuencias, en caso de no contar con el texto al momento de leerla.²⁸

Julio de 2015:

Se monta *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas los sábados y domingos del mes de julio en el Centro Cultural El Tercer Grupo de Guadalajara, Jal., bajo la dirección de Daniel Constantini. Tuvo como asistente de dirección a Lourdes Salmerón; música y diseño sonoro: Carlo Constantini, iluminación: Marcos Lomelí; diseño de imagen: Salvador Rodríguez; producción y difusión: Iván González Vega y Carlos Martínez, y al elenco de “El Taller del Actor”.²⁹

²⁶ Luis Mario Moncada, “Víctimas del pecado neoliberal, 1992”, *Op. cit.*, p. 420.

²⁷ Se anexa facsímil del programa en el apéndice 9.2.

²⁸ La obra pude encontrarse en la Biblioteca de las Artes del CENART, en la biblioteca “Juan Ruiz de Alarcón” de la ENAT y en la biblioteca de la UAM-Iztapalapa.

²⁹ El Faro Cultural, 30 de junio de 2015, <http://elfarocultural.com/2015/06/la-paz-de-la-buena-gente-dramaturgia-de-oscar-villegas-con-la-direccion-de-daniel-constantini-primera-temporada-julio-2015/>, consultado el 20 de junio de 2016.

3. Nostalgia, desesperación y anhelo del tiempo

En *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas uno de los elementos más importantes en la temporalidad es que no existe un periodo específico en el que conviven los personajes. Villegas los sitúa en tiempos y espacios ambiguos o abiertos a la interpretación del espectador. Sus personajes hablan nostálgica y frustradamente de hechos pasados, o bien desesperados por un futuro incierto, siempre en momentos presentes.

3.1. Teoría dramática del tiempo

Por lo anterior, para hablar del tiempo en este capítulo tendré que recurrir en primera instancia a los tres tipos de temporalidad que Hans-Thies Lehmann define en su capítulo sobre el tiempo en *Teatro posdramático*:

1) El *tiempo del texto* que es la extensión pragmática o duración de la lectura; 2) el *tiempo del drama* se refiere a la disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en la dramaturgia. La duración y sucesión de las escenas no son idénticas a la dilatación y el orden de los acontecimientos en la ficción. La organización del tiempo del texto dramático consiste en una secuencia de acontecimientos y escenas escogidas que complican la estructura temporal mediante las anticipaciones, *flashbacks*, secuencias paralelas y saltos temporales; 3) el *tiempo de la acción* ficticia es concebible independientemente del tiempo de su representación en el texto del drama y es independiente del tiempo teatral real de la realización escénica. Pueden transcurrir largos periodos temporales en el mundo imaginativo, posible de la ficción y ser muy breves en la representación escénica.³⁰

En cuanto a la estética posdramática del tiempo dice Lehmann que las nuevas dramaturgias, después de los años 50, suspendieron la unidad del tiempo con principio y final como *marco cerrado* de la ficción teatral para ganar la dimensión del tiempo compartido por actores y público como proceso eminentemente abierto, que estructuralmente carece de planteamiento, nudo y desenlace. El tiempo compartido considera lo formado estéticamente

³⁰ Hans-Thies Lehmann, "Tiempo", *Teatro posdramático*, trad. Diana González, México, Cendeac/Paso de Gato, 2013, pp. 300-301.

y lo vivido realmente que se reparten espectadores y actores. La estética posdramática del tiempo real no busca la ilusión, lo que quiere decir que el proceso escénico no puede disociarse del tiempo del público.³¹

Ahora bien, definiré los tres grados de representación del tiempo que García Barrientos explica en *Cómo se comenta una obra de teatro*, para poder identificarlos en la obra conforme se desarrolle el análisis posteriormente:

Patente: será el tiempo efectivamente “escenificado”, es decir los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, conviviendo con ellos, los espectadores o lectores de su drama.

Latente: llamaremos al tiempo “sugerido” por medios dramáticos, no meramente aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena.

Por situarse “fuera”, tajantemente antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente y al que frecuentemente se opone, se define el que llamamos *ausente*, tiempo sólo aludido en cuanto a la forma de representarlo.³²

La paz de la buena gente se divide en 34 secuencias, que como dice la definición de Anne Ubersfeld en su *Diccionario de términos claves del análisis teatral* acerca de las secuencias en el teatro contemporáneo, “éstas están apuntadas por un oscurecimiento: dramaturgia de la discontinuidad”³³. En el tratamiento del tiempo, según Ubersfeld, se vuelve a menudo complicado el tema de las secuencias cortas, como es el caso de algunas en esta obra, que “suceden con un ritmo rápido y separado por intervalos (pausas u oscurecimientos) que permiten imaginar una ruptura temporal”.³⁴ En esta obra serían secuencias flexibles,

³¹ *Ibíd.*, pp. 316-317.

³² José-Luis García Barrientos, “Tiempo”, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012, p. 99.

³³ Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, s.v. “Secuencia”, trad. Arminda María Córdova, Buenos Aires, Galerna, 2002, Col. Teatrología, p. 101.

³⁴ *Ibíd.*, s.v. “Tiempo”, p. 107.

según Ubersfeld: “pasan por toda una serie de modalidades intermedias o hasta discontinuas y reversibles”.³⁵

Las secuencias de *La paz de la buena gente* están en un orden acrónico absoluto, porque no existe una ordenación temporal, mas sí existe una continuidad en la obra ya que éstas van evolucionando según el paso del tiempo que va degradando a los personajes y sus vidas, pero a su vez se interponen entre las otras, es decir, que las secuencias están acomodadas al azar, pues todas abordan temáticas y situaciones diferentes, sin embargo muchas de ellas continúan su historia en otras posteriores y por eso esta *acronía total* afecta a todas las secuencias que se ven interrumpidas de momento, pero después se resolverán. Esto ocasiona, en cuanto al ritmo, que la pausa y la suspensión sean procedimientos de distención exterior, porque en el drama contemporáneo hay una distancia cero entre ellos y los diferentes tipos pueden alternarse sucesivamente en un mismo drama *policrónico*, como refiere García Barrientos.³⁶

De la *pausa* dice García Barrientos que es la “interrupción de la representación, que se reanuda luego en el mismo momento en el que interrumpió, supone consumir un cierto tiempo escénico —pero ‘vacío’— al que no corresponde ningún avance en el tiempo diegético”.³⁷ Sobre la *suspensión temporal* define que “consiste en una detención del tiempo ficticio de la fábula pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. Se trata de una pausa “llena” de contenido dramático [...] el desarrollo temporal del drama se detiene

³⁵ Anne Ubersfeld, “El teatro y el tiempo”, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1998, p. 160.

³⁶ García Barrientos, *Op. cit.*, pp. 109, 133 y 135.

³⁷ *Ibíd.*, p. 106.

literalmente y devuelve al espectador a su propio mundo, lo distancia del mundo ficticio, quiebra la ilusión y favorece la reflexión”.³⁸

Anne Ubersfeld dice que “el tiempo tiene dos significados: la duración y el momento (el lugar en la diacronía). La duración relativa, es decir, la relación que existe entre la duración real vivida por el espectador y la duración de los acontecimientos de la ficción”.³⁹ Es cuando la realidad y la ficción se unen mediante la temporalidad de la obra, también se unen el espacio y el tiempo de la historia. “El tiempo teatral es también el de la ficción, es decir, el de la referencia histórica, y a su vez los signos del tiempo están inscriptos en el espacio, con excepción del ritmo de las secuencias”.⁴⁰

Esta fusión entre realidad y ficción sucede cuando la confrontación del tiempo real y psíquico se manifiesta y la historia aparece como espectáculo mostrado, consumado e inmutable, hecho para ser visto, no para ser vivido, explica Ubersfeld en el capítulo “El teatro y el tiempo” de *Semiótica teatral*. “El espectador no está obligado a percibir la heterogeneidad radical entre su propio tiempo vivido (fuera de la acción) y los procesos históricos que le son presentados”.⁴¹ De esta manera se le obliga al espectador a construir una realidad alterna a la suya para introducirse a la historia que verá representada en la puesta en escena, pero en el teatro contemporáneo no deben separarse estas temporalidades, la de la obra y la del espectador, pues el teatro moderno busca unificar ambas realidades para sumergir al público en su misma realidad representada.

Para explicar mejor esta dialéctica del tiempo, Ubersfeld divide a ésta entre unidad y discontinuidad. La temporalidad puede ser configurada por elementos espaciales para

³⁸ *Ibíd.*, p. 107.

³⁹ Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, p. 107.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 108.

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 147.

complementarse, por ejemplo dice que “la ruptura espacial suplanta a la ruptura temporal cuando está ausente, indicando no ya un vacío temporal propiamente dicho sino una falla temporal en la que el espectador-lector se pierde. El espacio y su dispersión se nos muestran como los significantes metafóricos del tiempo”.⁴² Ubersfeld, da algunos significados del tiempo con base en los espacios donde sucede la historia teatral:

Dispersión *del lugar de la historia* significa que la historia ocurre no solo en el lugar de la realeza sino en diversos otros lugares; *la simultaneidad* de diversos lugares escénicos indica la presencia simultánea de la acción de diversos grupos o individuos, también lo simultáneo indica tiempos distanciados; *la recurrencia* de los mismos lugares puede indicar la recurrencia temporal. La retórica espacio-temporal es el lugar de un funcionamiento del tiempo en el texto y la representación.⁴³

La mayoría de los significantes espaciales y temporales se encuentran en las didascalias. En *La paz de la buena gente*, Villegas no refiere a muchas didascalias explícitas, sino que las oculta en los diálogos y acciones de los personajes, es decir que utiliza las implícitas. Ubersfeld define la función pragmática de este tipo de didascalias: “tienen el estatus de un acto de habla directo. Pueden ser glosadas no por un verbo en el modo indicativo, sino por un imperativo. Expresan las condiciones de enunciación (sobre todo las coordenadas espacio-temporales) del hecho ficcional”.⁴⁴

Entonces, los indicadores temporales aparecen en las didascalias marcando los momentos de la historia mediante, propone Ubersfeld:

Nombres de los personajes, periodo o momento mencionados, indicaciones sobre vestuario o decorado según la época y el estilo. [...] Son indicios del pasado: los micro-relatos que remiten a un fuera del escenario temporal, las micro-secuencias informativas que conciernen el pasado del personaje o a sus circunstancias, signos informantes o figuraciones icónicas del pasado como ambiente envejecido.⁴⁵

⁴² *Ibíd.*, p. 151.

⁴³ *Ibíd.*, p. 152.

⁴⁴ Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, s. v. “didascalia”, p. 38.

⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 155-156.

Ubersfeld asegura que el teatro es el género que niega la presencia del pasado y del futuro; la escritura de éste es en presente. Dice que el tiempo como referente no puede ser mostrado, ni el tiempo de la historia ni la duración vivida pueden funcionar como referente construido en escena. “La representación es un tiempo vivido por espectadores. La representación viene a ser una ruptura del orden del tiempo, detiene el tiempo ordinario y se convierte en otro que nos remite a un tiempo imaginario y sincopado. El tiempo es lo que no se ve, lo que sólo se dice”.⁴⁶

El problema o mejor dicho lo interesante en *La paz de la buena gente* es la ausencia de un tiempo determinado y convencional. La mayoría de las veces no hay indicadores temporales precisos ni claros. Incluso Villegas sólo remite a pistas temporales como: día, noche, mañana, ayer... Muchas secuencias tienen un transcurso cíclico individual o un grupo de ellas forma el ciclo completo. Ubersfeld habla del retorno “como la progresión de las diferentes secuencias que indica un tiempo progresivo o circular”.⁴⁷

La ausencia de estos indicadores, dice Ubersfeld, causa un grado de cero historicidad, un marco temporal abstracto colocándonos en el presente, pues la ausencia del referente histórico pasado significa el presente.⁴⁸ Por ello, considero como uno de los propósitos de Villegas es la vigencia eterna de su obra, así se justifica la ambigüedad o falta de indicadores temporales para que la sociedad espectadora pueda colocarla en el momento histórico que desee, incluso el presente reflejo de sí mismos.

Retomando el tema de los indicadores temporales en los diálogos de los personajes mediante las didascalias implícitas, enumera Ubersfeld:

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 153.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 156.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 155.

a) el discurso de los personajes está sembrado de micro-secuencias informantes que anuncian la progresión de la acción, el pasado del tiempo, la sucesión de los acontecimientos. Nos dan cuenta de otro tiempo extra-escénico simultáneo o no; b) determinantes temporales como adjetivos o adverbios y sintagmas temporales; c) los tiempos verbales que indican la presencia del futuro o del pasado. El futuro marca la urgencia, la proyección hacia el porvenir.⁴⁹

José Luis Alonso de Santos define al tiempo como el elemento que configura un orden, una disposición de los sucesos que pretende hacer comprensible y dramática la trama. El tiempo de la ficción descrita por el texto es el universo representado. En el teatro contemporáneo el tiempo natural es roto, creándose un tiempo irreal, onírico, subjetivo de los personajes.⁵⁰

Patrice Pavis en su capítulo “Espacio, tiempo y acción” en *El análisis de los espectáculos* habla del *ritmo* a raíz del tiempo objetivo exterior, pues dice que “es la recurrencia de lo mismo, el retorno de los tiempos o acentos rítmicos a intervalos regulares”.

⁵¹ En cambio, el tiempo subjetivo interior tiene una duración cultural ligada a los hábitos y a las expectativas del público. Define el tiempo dramático como el tiempo representado de los acontecimientos que se relatan y al tiempo escénico como el de la representación.⁵²

3.2. Análisis de las secuencias

Para el análisis de la obra decidí agrupar las secuencias en siete conjuntos, que se irán mencionando sucesivamente. La división realizada de las secuencias se hizo con respecto a los personajes que aparecen en ellas, pues aunque son cuadros dispares que parecen no

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 157.

⁵⁰ José Luis Alonso de Santos, “El tiempo y el espacio teatral”, *La escritura dramática*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 2008, p. 427.

⁵¹ Patrice Pavis, “Espacio, tiempo y acción”, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000, p. 164.

⁵² *Ibíd.*, p. 165.

tener un orden, sí son protagonizados por un personaje o más en común, que sirven de enlace entre los cuadros para darles unidad.

El **grupo 1** estaría conformado por el conjunto de siluetas que Villegas denomina “las que sean” que aparecen en la secuencia I, la VIII y la XXXIV. En este grupo Villegas coloca a las siluetas desordenadas y anónimas en lugares aparentemente públicos y abiertos, pues los personajes hablan y actúan como si caminaran concéntricamente sin límites mientras conviven o discuten todos al mismo tiempo por problemas sociales y cotidianos como la tristeza de un cumpleaños al que van a felicitarle, agreden a una silueta que parecen conocer y maltratan a un perro rabioso para evitar que perjudique al vecindario.

En la secuencia I, Villegas representa mediante diálogos cordiales a manera de clichés el transcurso de un día en que las siluetas se encontraron desde la mañana para reunirse a lo que parece una fiesta de cumpleaños; todos se felicitan y halagan entre ellos. Parece que todos acuden gustosos y comienzan dando el saludo matutino: “¡Buenos días!”, “¡Qué linda está la mañana en que vengo a saludarte!”⁵³ —no puede pasar inadvertido este fragmento de “Las mañanitas”—. Ignoran al cumpleañosero hasta que este aparece al final, parece que llegan y se van conforme transcurre el tiempo, están más ocupados en conocerse y convivir entre ellos: “¿Cómo está su apreciable familia?, ¡Salude a todos de mi parte!, ¡Qué alegría verlo!, ¡Adióóóó!, ¡Ha sido un rato agradabilísimo!, ¡Mucho gusto ¡Mucho gusto! ¡Mucho gusto!”.⁵⁴ Todos acuden al domicilio del cumpleañosero con regalos: “Es la casa de ustedes”, “¡Qué fino regalo!”⁵⁵ a la cena que nunca se representa, sólo se menciona: “La cena estuvo deliciosa”.⁵⁶ Aparece finalmente el “cumpleañero”, despersonificado, así que el

⁵³ Óscar Villegas, *La paz de la buena gente*, México, UAM, 1982, Col. Molinos de viento, núm. 14, p. 7.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 7- 8.

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Ídem.*

espectador podrá colocarle la edad y el género que le convenga, y llorando porque ha pasado el tiempo mientras él sigue cumpliendo años: “He perdido mi juventud”.⁵⁷ El tiempo de su vida que ha pasado hasta ese cumpleaños es indefinido y el transcurso de ese día se vuelve una *elipsis*: “Interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula”.⁵⁸

En la secuencia VIII salen las siluetas atacando a la silueta 1 que llora mientras ellos le gritan insultos comparándolo con animales, discapacidades, enfermedades, crímenes, desechos, sustantivos y adjetivos negativos. Parece que esas siluetas han presenciado el comportamiento y la vida de la silueta 1, pues dan juicios concluyendo que es “desagradable” y “malo”. Le gritan finalmente: “¡Anormal de mierda!”⁵⁹ y la silueta parece aceptar que lo es para defenderse y vencerlas. El tiempo y espacio aquí no son claros, pues sólo parece que ya ha pasado un lapso en que las siluetas han conocido a la silueta 1 y ahora están en tiempo presente en un lugar que podría ser abierto o cerrado acorralándola.

La secuencia XXXIV las siluetas llegan al límite dispuestas a todo atacando a un perro que algunos parecen reconocer, pues le llaman “el rabioso”, no saben cómo llegó ni a quién pertenece pero buscan acabar con él a como dé lugar tirándole agua hirviendo, palos y piedras, le gritan y gruñen como animalizándose sin que el perro les haga algún daño. Todo sucede en tiempo presente pero no datado, en un lugar habitacional donde los personajes parecen ser vecinos: “ATENCIÓN, PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO”.⁶⁰

El **grupo 2** abarca la secuencia XIX, XXIII, XXV y XXIX donde participan las siluetas, pero esta vez enumeradas del 1 al 7. En la secuencia XIX la pareja protagonista es silueta 1 y

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ José-Luis García Barrientos, *Op. cit.*, p. 104.

⁵⁹ Óscar Villegas, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 44.

2 que se encuentra inesperadamente en cualquier lugar, dudan si se conocen, se preguntan por qué dejaron de frecuentarse, notan sus cambios y opiniones distintas para cada quien tomar su camino de nuevo. Hablan siempre del pasado, de lo que vivieron, de cómo eran y se conocieron pero ahora en tiempo presente. Hay nostalgia por los momentos vividos y el tiempo que han desperdiciado desde su separación. De nuevo, Villegas retrata lo efímero corporal a través del paso de los años, el cambio de rumbo y diferencias físicas y de opinión en la vida a pesar de las relaciones humanas que suceden a lo largo de nuestra existencia: “¡Eras tú!, ¡Eres tú!, ¿Cuánto tiempo ha pasado?, Todo el tiempo perdido, ¡Ya somos grandes!, ¡Estás delgado!, Ya cambié de opinión, Adiós”.⁶¹

En la secuencia XXIX se encuentra la silueta 1 con otras que obedecen sus órdenes militares, todo sucede en tiempo presente. Las siluetas siempre hacen lo contrario a lo que se les ordena y finalmente se enfrentan a la silueta 1 golpeándola y rebelándose para irse despavoridamente. Villegas todo lo narra en presente mediante las acotaciones explícitas de lo que hacen las siluetas contradiciendo las instrucciones que la silueta 1 les da imperativamente: “¡Un dos un dos un dos!, ¡Paso redoblado!... ¡ya! (Hacen paso ganso). ¡Rompan filas!... ¡ya! (se echan sobre ella, la pisotean, después se atacan entre sí).”⁶²

Las secuencias XV y XXIII incluyen a las 7 siluetas enumeradas. En la XV aparece el personaje 3 joven que parece personificarse en la silueta 2, el resto de las siluetas le ofrecen cosas materiales como su reflejo, joyas, piedras preciosas, paisajes y lugares maravillosos, sonidos musicales y protección. La intentan persuadir fallidamente porque ella se niega a todo. Parece que ella se dirige a un hombre que ahora la agrede y ella desconoce porque intenta domarla violentamente. La acción sucede en tiempo presente, pero ella apela al

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 29-30.

⁶² *Ibíd.*, p. 40.

comportamiento pasado del hombre: “¿Qué te dijeron?, ¿Qué te pasó?, Antes éramos felices, ¡Soy yo!, ¿No me reconoces?, ¡No eres tú!, ¡Tú me querías!, ¡Me protegías!, ¿Recuerdas?”.⁶³

En la secuencias XXIII las siete siluetas participan en una mesa redonda donde discuten temas aparentemente científicos y preguntas paradigmáticas absurdas a lo largo de la historia en la vida humana. El tiempo aquí cambia de pasado a presente, pues cambia según la aparición de cada elemento: la luz, la realidad, el hombre, los animales y la vida; estos temas serán algunos ejes temáticos en la obra completa. Las siluetas discuten de cómo fueron y cómo son esos elementos actualmente según la ciencia y los descubrimientos humanos. La discusión la concluyen ambigualmente con base en la existencia humana en soledad que busca una identidad social en conjunto siempre desde el inicio de los tiempos hasta el presente:

La luz son 300, 000 km por segundo, la realidad es todo lo que es y lo que parece que es y no es y lo que es más de lo que parece ser y también lo que no es, el hombre es resultante de la naturaleza, los animales se repiten a lo largo de la vida, ¿Qué fue primero, la sociedad o el hombre?, fueron recíprocamente, La vida está perdida en la nada..., de qué sirve la vida.⁶⁴

El **grupo 3** tiene como protagonista al personaje 1, un joven, acompañado por algunas siluetas en las secuencias: II, X, XVI, XXII, XXIV y XXVIII. La temática general de todas es que el personaje 1 aparece siempre buscando algo: un propósito, un rumbo, un lugar o el sentido de su existencia. Las siluetas fungen como acompañantes de él, como parejas dependiente que no puede concebir su existencia separada. El personaje 1 habla de situaciones que le han pasado y ahora no entiende su presente, no sabe que le depara el futuro, parecería que se ha quedado atrapado en el pasado.

En la secuencia II el momento en el que pueden pasar los sucesos puede ser día o noche, según Villegas, el joven no sabe qué pasó ni a dónde tiene que dirigirse. Hablan de

⁶³ *Ibíd.*, p. 26.

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 33-34.

un suceso pasado que está afectando su presente, una cirugía que sufrió y le ocasionó la muerte, por lo tanto refieren un tiempo *ausente*. Ahora la silueta busca la vida después de la muerte o el lugar a donde debe ir. Las 5 siluetas lo orientan asustándolo, pero lo dejan finalmente solo, perdido y lleno de dudas: “Usted que... ¿puede decirme dónde...? Está lleno de células muertas, Nadie me ha dicho. Es la historia, Ya es inútil: cirugía del pasado, cirugía del presente, Yo sólo quiero saber dónde está..., Dígame dónde queda..., Le advierto que no hay temperatura. Allá está...”.⁶⁵

En la secuencia x el personaje 1 y una silueta hablan sobre el tiempo contado en horas. Él se preocupa de si es tarde o temprano, si falta mucho tiempo o no, sobre qué hora es y si aún tendrá oportunidad o será demasiado tarde para llevar a cabo algo que no sabemos qué es o por qué le preocupa el transcurso del tiempo: “¿Qué hora es?, Bueno, falta poco, Es tarde, Todavía...”.⁶⁶ En la secuencia XVI aparece el personaje 1 y una silueta en un desierto viendo cómo se aleja algo o alguien. Discuten sobre si es algo que vino, si realmente existía y hablaba. Ellos quieren un propósito en común siguiendo un camino. Al final se dan cuenta que no saben ni que siguen o si es lo mismo que persiguen, aquí se demuestra su dependencia y el absurdo de sus existencias: “¡Se va, se va, se va!, ¡Regresa, regresa, regresa!, Esperemos, esperemos, esperemos, ¡Llegamos, aquí está, llegamos!, ¿Pero usted y yo buscamos lo mismo?, ¿Por qué me sigue?, ¿Qué seguimos?”.⁶⁷

En la secuencia XXII aparecen dos siluetas discutiendo sobre cuál es el camino correcto que debe tomar el personaje 1, no se deciden cuál es, pues cada uno argumenta a favor o en contra de tal o cual. Lo hacen con un silogismo ontológico de falso y verdadero,

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 9-10.

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 19-20.

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 26-27.

apelando a la “lógica”. Al final no sacan de la duda al personaje 1 y él se queda confundido nuevamente. Los personajes hablan en tiempo presente poniendo en duda si es cierto o falso que ése es el camino correcto: “No distingo, ¿cuál es el camino...?, Es éste, sin duda, ¡Es falso!, ¡Es cierto!, Si fuera cierto éste sería falso, ¡Yo sólo quiero saber cuál es...!, ¡Quédese pensando! (Se van diciendo sí, no)”.⁶⁸

En la secuencia XXIV nuevamente el personaje 1 es acompañado por una silueta en un desierto. Discuten sobre el camino que debieron haber tomado, pues parece que fue el incorrecto, no le ven fin y tampoco saben a qué altura van ni cuándo llegaran a su destino. Están desorientados y no saben si ir al Oeste, cuando vienen del Este. La silueta cuenta la historia de su pasado *ausente* infantil y juvenil cuando fue menospreciado por sus compañeros en la escuela y durante su vida adolescente donde él no se sentía excitado por las mujeres, empezó a medicarse hasta que enloquece y se suicida, en el momento de la escena, por un fuerte dolor de estómago y vacío existencial: “¡Ya pasamos del medio camino!, ¿De dónde vinimos?, ¡Debemos seguir al Oeste!, ¡Ya no quiero seguir!, Todo ha estado perdido y estará perdido...!, ¡Ayy, me duele el estómago!, ¡Ya no aguanto...! (Se mata)”.⁶⁹ En la secuencia XXVIII el personaje 1 se encuentra solo perdido y abandonado buscando un lugar en donde descansar después de haber caminado tanto, planea construir una torre. Alude a un pasado y a un futuro *ausentes*, porque remite al camino agotador que ha recorrido y lo que va a hacer ahora.

El **grupo 4** y el **grupo 5** tienen en común a dos parejas de enamorados, la diferencia entre estos radica en el estilo en que recitan y discuten “el amor”, es decir, el grupo 4, conformado por el personaje 2 y el 4, parece más maduro y serio que el 5, pues hablan de

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 32.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 35-36.

planes a futuro y del significado de compartir sus vidas. En cambio, la pareja del grupo 5, personaje 6 y 7, son niños/adolescentes enamoradizos que no ven compromiso en el amor, simplemente juegan y dicen frases cursis para terminar peleados por cualquier estupidez, sin traspasar el ayer y el presente de su breve relación.

El **grupo 4** conjunta a las secuencias: IV, XI, XVIII, XXI y XXIII. El eje de estas secuencias es que el personaje 2 es una mujer, que en su niñez, fue juzgada en la secuencia III por la sociedad y su madre (personaje 3) cuando descubren que ella tuvo un encuentro sexual con un hombre mayor y finalmente se muere. Ella no ha comprendido que está muerta y está confundida al reencontrarse con el personaje 4 (aquel hombre mayor), él aparece como un hombre no muy seguro de lo que quiere, sólo sigue a esta mujer que habla todo el tiempo de su cuerpo y quiere asegurarse de ser amada para entregársele completamente, confiesa que le hubiera gustado vivir para encontrarse con otros hombres atraídos por ella. Esto aparentemente le es indiferente al personaje 4, pues él sólo busca el amor carnal, realmente no sabe si quiere a la mujer o sólo finge estar de acuerdo con ella para ganarla, al parecer él también está muerto.

En la secuencia IV se encuentran por primera vez en lo que Villegas pinta como un *locus amoenus*, pues aparece la pareja en la vegetación tranquilos huyendo del mundo para vivir su enamoramiento, parece un paraíso después de la muerte en el que ya nadie los juzgará. Se reconocen inmersos en un tiempo indefinido, hablan de los días que vivirán y de su pasado incierto con una vida perdida. La escena se repite inversamente del final al principio. Entonces ellos refieren a un pasado *ausente* en un presente *patente* sin fin: “Cómo te llamas, Vengo de una vida perdida, Tendremos nuevos días, ¡Ha pasado ya!, ¡Quisiera en

este instante encadenar el tiempo!, ¿A dónde vamos con el amor?, ¿Y no regresaremos nunca?, Buen tiempo ¿Cuánto tiempo sin vernos? (recorren la escena inversamente)”.⁷⁰

En la secuencia XI la pareja de 2 y 4 aparecen “en algún lugar”, dice Villegas. El personaje 4 invita a la mujer a seguirlo donde él vive en lo que parece un paraíso y acuerdan verse mañana: “Ven a vivir conmigo, los visitantes no se irán nunca porque no hay otra soledad, ¡Con todo el sol, con toda el agua, con todo el viento!, ¡Mañana!, ¡Madrugada!”.⁷¹

En la secuencia XVII los personajes están en una cima: crepúsculo. Estas dos últimas secuencias remiten al Génesis, al origen del hombre con Adán y Eva. Viven libres en el presente *patente*, el personaje 4 invita a 2 a seguirlo: “¡Se va, se va, se va...!, ¡Dame tu mano, tu cuerpo!, ¡Vamos a participar de lo que queda en este lugar, con estas piedras, con esta hora!”.⁷² Después es de noche, así se ve como ha transcurrido un día de la secuencia XI a la XVII, la mujer habla del cuerpo como lo más importante para la existencia humana y sobre el contacto con el hombre que le da identidad, ambos se complementan porque viven solos en ese lugar infinito: “Si me tocas, si me amas, si me perforas, también yo tengo identidad, Y soy yo que te espera de nuevo y se queda solo con otra desnudez... A tu lado, De repente todo me dice que te amo, que te necesito...”.⁷³

En la secuencia XXI el personaje 2 camina acompañado de 4 en un lugar indefinible, le cuenta sobre su padre, el primer hombre que conoció; sobre la relación que llevaban sus padres, después el encuentro que tuvo en la secuencia III con ese hombre mayor que actuaba como niño, habla de complejos edípicos por la admiración de la madre a su hijo como hombre. Confiesa que hubiera querido despertar su sexualidad con los niños de su edad para

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 12-13.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 20.

⁷² *Ibíd.*, p. 27.

⁷³ *Ibíd.*, p. 28.

que estos la vieran como mujer. Con esto alude a un pasado *latente* porque hace parecer que ocurrió sin representarlo, a modo de elipsis, y *patente* recordando lo que vivió con el hombre mayor y sus padres:

Primero conocí a mi padre. Mi madre sabía muchos secretos de su compañero a solas, desapareció él. Recuerdo la primera vez: me pareció como un niño, tenía fuerza. Me imaginaba a los muchachos en su soledad, con otras madres en el momento de asearlo. Me gustaba que los muchachos hablaran de mí y me dijeran cosas, hubiera querido enseñarles que mis pechos crecían, mi encaje, que no estoy arrepentida, quisiera ser mi ser y muchos seres con otros seres....⁷⁴

Finalmente en la secuencia XXIII el personaje 2 se encuentra sola en un puente preguntándose a dónde fue el personaje 4, por qué la abandonó, ella lo llegó a amar y ahora él no está. Se siente inquieta por no saber cuándo volverá a amar, sobre que hay más allá de su existencia. Dice que el mundo sigue aunque los hombres mueran y desaparezcan, la existencia humana es infinita y cíclica porque así como unos mueren otros nacen: “Un día no volvió más, no sé hacia dónde va. Pudo haber muerto y yo buscaría su polvo. Cuánto tiempo pasará antes de que vuelva a amar... A quién conoceré después... No sé qué hay después de mí, los montes atrás se quedan, Nuestro nombre en otros se va”.⁷⁵ Ella siente nostalgia por el tiempo pasado y ansiedad por lo que va a pasar en el futuro.

El **grupo 5** tiene como protagonistas a la pareja de jovencitos, personaje 6 y 7, enamorados más cursi de la obra. Aparecen en las secuencias: VI, XIII, XXVI, XXXI. Ellos se conocen desde pequeños pues inician en la secuencia VI cantando una canción de juego con palmadas y repitiendo el abecedario, discuten si se quieren o querrán. Son interrumpidos por las siluetas en una *suspensión temporal* pues se detiene el tiempo ficticio de la fábula, pero no el de la escena, esta interrupción aporta la envidia y comentarios de unas siluetas

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 43.

entrometidas en su felicidad mientras quiebra la ilusión y favorece la reflexión sobre la existencia de esa peculiar pareja. Se supone que pasan los días de la semana en distintos horarios, mañana, tarde o noche; y ellos viven su amor obsequiándose cosas y diciéndose cursilerías mientras cantan melodías de juegos de azar haciendo una ilusión de paso del tiempo tan rápido como su enamoramiento: “Tín Marín, de do pingüé, cúcara mácara títere fue... ¡Qué linda mañana!, ¿te gusta la tarde?, ¡Hay tantas estrellas!, me haces falta, viernes, sábado, domingo, lunes, ¡Surprise! ¡Mira lo que te traigo!, ¡Está bonitísimo!”.⁷⁶

En la secuencia XIII, la pareja de 6 y 7 se ven enamoradizos y el personaje 7 le insiste al 6 para que adivine qué trae de nuevo, como no adivina se desesperan y enojan los dos, entonces se pelean después de molestarse mutuamente rompiendo su relación. Todo sucede en tiempo presente, pero nunca se sabe qué cambio traía el personaje 7.

En la secuencia XXVI el personaje 7 intenta llevar a otro nivel su relación de amor de niños, mientras ellos se encontraban jugueteando y diciéndose cursilerías, pero el personaje 6 se opone a continuar. El tiempo es presente de principio a fin, pero no se sabe qué día ni a qué hora está sucediendo, igual que la secuencia anterior. La historia de esta parejita termina con la secuencia XXXI cuando 6 y 7 aparecen en un cuadro a manera de fotografía matrimonial discutiendo sobre qué debe hacer uno u otro, el personaje 7 intenta controlar todo el tiempo a 6 y viceversa: lo que hacen, dicen, visten, etc. Crean la ilusión de que han pasado cinco meses desde que contrajeron matrimonio contando los meses de diciembre a abril, a manera de elipsis; entonces concluyen su discusión disgustándose y peleando entre ellos cual niños inmaduros, igual que en las secuencias XIII y XXVI.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 15-16.

Los últimos dos grupos 6 y 7 tienen como protagonista a una mujer. El **grupo 6** en las secuencias: III, VII, IX, XIV, XX, XXVII y XXII tienen como protagonista a una señora madura, personaje 3, que aparenta ser ama de casa y madre siempre alumbrada con una pequeña luz, temiendo siempre por su seguridad, la de su hija y la de la humanidad. Esta señora aparece en la secuencia III juzgando el comportamiento sexual de su hija, intenta protegerla y aminorar su dolor por una supuesta violación por parte de un hombre mayor. Interviene un grupo de siluetas gritándole insultos sexuales a la niña, éstas no lo consideran una violación sino mera lujuria de la niña; esta interrupción del transcurso de la acción es igual a la secuencia VI, que resulta una *suspensión temporal* pues se detiene el tiempo ficticio de la fábula de nuevo, pero no el de la secuencia, dicha interrupción aporta el prejuicio de una sociedad conservadora y comentarios de unas siluetas entrometidas en su felicidad, mientras quiebran la ilusión y favorece la reflexión de la madre y del espectador al alimentar el juicio hacia la niña. Se remite a un tiempo *ausente* ya pasado. La señora reza apelando a la protección divina sobre los seres humanos, y se entristece dramáticamente porque su niña inocente ha sido “abusada” y la ve morir ante sus ojos.

En la secuencia VII la mujer sale a la calle y se encuentra con un “viejo pretendiente” que la reconoce recordándole su fiesta de 15 años afuera de su casa. El monólogo se divide en dos cuando ella narra en primera persona el encuentro sorpresivo y luego recrea lo que el hombre dijo actuando como él, para finalmente desdoblarse y regresar a concluir la historia de su huida paranoica ante la extraña sorpresa. Como lo explica a grandes rasgos García Barrientos: en una *secuencia paralela* recuerda por medio de un *flashback* con el suceso que narra el hombre “fuera” antes, de este tiempo presente, en un tiempo *ausente* sólo aludido en cuanto a la forma de representarlo.

En la secuencia IX la mujer se encuentra en su casa acorralada de miedo porque escucha pasos en el pasillo y teme que alguien venga a perjudicarla. Le implora a su hija que tenga cuidado al salir de casa, bajar las escaleras, al cruzar la calle y tomar el camión. El tiempo narrado es en presente, pero hay cierta ansia por el futuro al querer prever cualquier peligro.

En la secuencia XIV este personaje 3 sigue alucinando que alguien está tras su puerta asechándola, pues es un monólogo en tiempo presente ya que ella misma se pregunta y se contesta, sin que alguna voz responda. Cree que la acosan para sacar algún provecho, se preocupa por la inseguridad y lo que le puedan hacer.

Después en la secuencia XX se pregunta si en las demás colonias habrá alumbrado y seguridad para que no corran peligro. Alude al tiempo antepreterito al arrepentirse de no haber hecho tal o cual cosa para protegerse, desconfía de sus vecinos y de todos los hombres y promete vigilar día y noche mientras pueda.

En la secuencia XXVII empieza a enloquecer con lo que puede pasarle si no se cuida, refiere a las noticias que ha visto o escuchado sobre ciertos crímenes cronológicamente a través de las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. Habla de historias pasadas ausentes a manera de elipsis, pues sólo sabemos que pasaron por sus narraciones descarnadas. Se sugestionaba tanto que termina asustándose hasta de su propia sombra.

En la secuencia XXXII aparece la mujer aterrorizada en la oscuridad. Se preocupa por el futuro, por “la peste” que supuestamente llegará, como dice Ubersfeld: “el futuro marca la urgencia, la proyección hacia el porvenir”. Amenaza con tapar todas las rendijas por donde pueda colarse dicha peste.

Por último el **grupo 7** es conformado por las secuencias: V, XII, XVIII y XXV, su protagonista es el personaje 5, una sensual mujer obsesionada por tener relaciones amorosas

y sexuales con cualquier hombre en su habitación solitaria con una cama y sin ventanas. En la secuencia v describe su estado promiscuo y su deseo sexual describiendo su cuerpo desnudo y su órgano sexual dispuesto a recibir cualquier objeto fálico. Recuerda el encuentro sexual con un hombre que no está presente, pero parece hablar con él, todo en un tiempo pasado *ausente*. Le sugiere al hombre que se quede con ella, lo describe como si lo estuviera viendo, pero sólo lo recuerda. En la secuencia XII el personaje 5 le reclama a su amante que ayer lo esperó en vano, entonces refiere a un tiempo *latente* que supuestamente pasó, pero no se representó. Ella declara no tener nada qué hacer más que esperarlo y que sólo vive para él. Cree que la engaña con alguien más, luego en un arrebato lo corre amenazando con que cualquier otro vendrá a remplazarlo, pero al final se arrepiente quedándose sola como siempre.

En la secuencia XVIII ella está decepcionada porque él no llegó de nuevo, le reclama que él ande por ahí disfrutando y ella esté encerrada sin hacer más que esperando su llegada. Dice que le mintió, que no habría necesidad de eso si tuviera a su hermano, o su vecino o cualquiera para amarla como ella espera y desea. Ella siempre ha sido fiel, aunque él nunca aparece, es como si no existiera mas que en sus pensamientos insaciables. Le pone fin a esa burla y dice que ya no lo esperará más. Alude al tiempo *latente* en que él prometió que iría y se arrepiente de no haberlo remplazado.

En la secuencia XXX la mujer ninfómana llega al límite de su deseo sexual, se delata por un dolor de cabeza que tiene a causa de su obsesión y encierro en esa habitación sin ventanas. Por fin la mujer salió a la calle y narra que ayer quiso matarse y él lo impidió. Esto sucedió en un tiempo *latente*, hecho por ellos sin representarlo frente al público. Aspira a irse lejos en una isla y relajarse. Dice que vio a un “chacal con bulto de miedo”, pero que no la quería sentimentalmente. Luego se imagina unos gorilas en la ciudad llena de humanos

“civilizados”. Desea que los gorilas la persigan a ella como animal en celo. De esta manera la mujer se animaliza por su deseo sexual irracional.

Entonces, el tiempo en las existencias caóticas de los personajes es fundamental, pues la mayoría de ellos aparecen meramente arrojados en temporalidades no definidas, pero que ellos mismos crean mediante sus narraciones, sus experiencias pasadas y sus desesperación por encontrar sentido a su vida en el futuro, pues en el pasado han sido infelices, desgraciados, violentados, maltratados y decepcionados. Su pasado misterioso e incomprensible por ellos mismos forja sus penas presentes y finales descontrolados: nostalgia de los tiempos mejores vividos, desesperación por terminar su sufrimiento y anhelo de un futuro mejor.

Estos siete personajes están destinados a fracasar desde el inicio de la obra, pues nunca prosperan ni evolucionan sino que se convierten en personajes retrogradadas y degradados. Las siluetas fungen como acompañantes, reflejos paralelos de ellos mismos e incluso como conciencias sociales en un mundo de caos y realidades funestas. Así, Villegas ejerce la vigencia eterna de *La paz de la buena gente*, a su vez no especifica un inicio de todo, por lo que la obra puede referir a cualquier época anterior, presente o futura.

4. Espacios inefables, abstractos, imaginarios e indefinidos

En este capítulo analizaré el espacio en *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, que si bien rompe con las estructuras convencionales del teatro aristotélico, el autor logra aludir a algunos espacios específicos y simples como: habitación sin ventanas (secuencias V, XII, XVIII, XXV y XXX), lugar solitario (secuencia II), avenida con árboles (secuencia III), vegetación (secuencia IV), una cima (secuencia XVIII), desierto (secuencia X, XVI y XXVIII), calle (secuencia XXX), un puente (secuencia XXXIII) y un cruce de caminos (XXII). Estos espacios, la mayoría de las veces, sólo pueden imaginarse mediante las breves acotaciones, los diálogos (didascálicas implícitas) o movimientos físicos de los personajes.

Los personajes anónimos de *La paz de la buena gente* siempre son parejas que fracasan en sus relaciones amorosas y amistosas, en sus vidas; mujeres reprimidas sexualmente o engañadas por sus parejas, frustradas; madres de familia preocupadas por el bienestar y seguridad de sus vidas, hijos, familiares y la sociedad entera; hombres impotentes, infelices, desesperados, en busca de cualquier cosa o de llenar algún vacío existencial.

Estas mismas situaciones psicológicas e inquietudes en ellos dejan imaginar espacios latentes donde sus anécdotas y vivencias se desarrollaron, representan en ese momento, o bien, anhelan escapar de su realidad en otros espacios idealizados. Curiosamente, las siluetas despersonalizadas violentas, siempre aparecen colocadas alrededor de los personajes numerados o ambos perdidos en espacios indefinidos. Algunos de los vacíos existenciales de estos personajes es no saber a dónde van, dónde están y por qué, la frustración ante su encierro y no poder estar en donde desean.

La obra se desarrolla en 34 secuencias aparentemente inconexas, pero que al finalizar la lectura nos permite relacionarlas mediante las historias en común de sus personajes, pues cada uno tiene un eje temático específico, pues sus relaciones, miedos, paranoias, obsesiones, preocupaciones, alucinaciones y desamores empeoran para finalmente fracasar. El elemento espacial también permite relacionarlas entre sí, pues los personajes siguen sus historias, casi siempre, en los mismos lugares donde empezaron.

4.1. Teoría dramática del espacio

Ahora bien, para comenzar con el análisis del espacio se debe dejar en claro lo que dice Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática* acerca de las fronteras espaciales en la puesta en escena: “El escenario no puede ser más amplio que lo que un hombre puede abarcar auditiva y visualmente, según las técnicas de cada momento histórico. La representación directa, en presente y en un espacio compartido, está en inmediata dependencia con el espacio y el tiempo humanos”.⁷⁷

A propósito de lo anterior, José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática*, pone en primer plano al espacio, pues dice a grandes rasgos que exclusivamente para el personaje teatral está creado el espacio, la acción debe desarrollarse en un tiempo presente y escenario concreto, pues esto influye en la trama.⁷⁸

Dice Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* que el teatro “es el único texto que necesita de un lugar para existir y desplegar las relaciones físicas entre los personajes”.⁷⁹ “El lugar escénico es siempre imitación de algo, una simbolización de los espacios socio-

⁷⁷ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p. 241.

⁷⁸ José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 2008, p. 430.

⁷⁹ Anne Ubersfeld, “El teatro y el espacio”, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1998, p. 108.

culturales, es el lugar en que se representan las condiciones concretas de la vida de los hombres”.⁸⁰ Más adelante, declara que el espacio también puede revelarse mediante una simple determinación local o elementos lexicales de una parte del lugar, o con un simple guiño gestual.⁸¹ Entonces, el espacio se especificará en las didascalias. En el caso de *La paz de la buena gente*, Villegas presenta los espacios de su obra mediante las *didascalias explícitas* donde coloca brevemente los espacios, como numeré al inicio del capítulo. También utiliza las *didascalias implícitas* a través de los diálogos y gestos de los personajes —estos conceptos ya se explicaron en el capítulo sobre el tiempo—.

El signo espacial desempeña un papel importante en el texto dramático, pues con él se logra metaforizar o mimetizar la realidad o cualquier elemento en la puesta en escena, pues Ubersfeld propone, a grandes rasgos, que para el espectador, el espacio es un objeto de percepción que mantendrá una relación icónica con el momento histórico-social o con realidades psicológicas. Argumenta que el signo escénico “sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar. [...] El espacio escénico es a un tiempo icónico de tal o cual espacio social o socio cultural”.⁸² Por esta razón, *La paz de la buena gente* resulta difícil de interpretar para el espectador/lector inexperto, pues los espacios no son simples ni explícitos. Habrá que reflexionar por qué Villegas coloca a sus personajes en espacios abstractos, indefinidos e inefables; analizar el significado y la función de estos en cada personaje y situación.

A lo largo de la obra se hace referencia a los diversos tipos de espacios —por ello procederé a definirlos y después los retomaré en el análisis de cada secuencia—como:

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 111-112.

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 122, 128.

⁸² *Ibíd.*, pp. 115-116.

espacios patentes (visibles), latentes (contiguos) y ausentes (autónomos). García Barrientos define en *Cómo se comenta una obra de teatro* a los primeros: “consisten en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa “otro” espacio ficticio”.⁸³ De los segundos dice que son: los espacios que suponemos entre bastidores y resultan invisibles para el espectador, pero visibles para los personajes”.⁸⁴ Por último, dice de los terceros: “es invisible para los personajes desde el espacio presente, se trata de un lugar que existió o puede existir en otro tiempo pasado o futuro, distinto del dramático”.⁸⁵ El *espacio convencional* “es el lugar ficticio por medio del lenguaje”,⁸⁶ y del *espacio metonímico*: “corresponden algunos decorados sonoros o gestuales”.⁸⁷

Para el análisis de esta obra será más importante el espacio *lúdico o gestual*, pues Villegas no opta por acotaciones explícitas extensas que describan un lugar con escenografía o utilería para el decorado espacial, la mayoría de los referentes espaciales son dados por los personajes y sus actuaciones, y en escasas ocasiones el dramaturgo apunta a lugares específicos o alusiones espaciales abstractas. El espacio *lúdico o gestual* se define en el *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Pavis como el que “es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es como una emisión por el actor, que es su centro y su origen”.⁸⁸ Bobes Naves habla del *espacio lúdico* como:

El independiente de los objetos escenográficos reales, ya que puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones y distancias relativas de los personajes. El número de personajes, su función y caracterización [...] En el teatro expresionista, que suele dar a sus

⁸³ José Luis García Barrientos, “Espacio”, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012, p. 161.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 163.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 166.

⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 173.

⁸⁸ Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 177.

personajes nombres que no son denotativos, sino que se refieren a su aspecto, a su oficio, a su edad, etc...⁸⁹

Esto último es fundamental para el estilo de Villegas en *La paz de la buena gente*, pues el autor sólo se refiere a sus personajes con números y denotativos de edad o género: “1. un joven”, “5. otra mujer”. Tampoco les asigna un carácter o un contexto específicos, sino que con sus acciones y parlamentos a lo largo de la obra el espectador/lector logra imaginar sus temperamentos y colocarlos en un lugar aproximado. De esa manera logra despersonalizar a sus personajes de una sociedad deshumanizada y anónima que puede situarse en cualquier lugar y época.

En *Teatro posdramático*, Lehmann dice que “el espacio metafórico y simbólico se convierten en metonímicos al no hacer un símil sino tomar una parte por el todo.”⁹⁰ *La paz de la buena gente* es una obra con poca acción, pues casi todo se basa en la palabra de los personajes y el peculiar manejo del lenguaje de Villegas, a veces son diálogos entre siluetas, personajes o meros monólogos. Una característica del teatro posdramático, dice Lehmann, “es la que conduce a la vivencia del espacio, es decir, que la impresión visual en cierto modo se sobrecarga con palabras y gestos en el transcurso de la realización”.⁹¹

4.2. Análisis de las secuencias

Dicho lo cual, empezaré con el análisis del espacio. Clasificaré los espacios por externos e internos y los tipos de estos que define García Barrientos, mediante las didascalias explícitas o implícitas y las situaciones narradas por los personajes que aparezcan a lo largo de la obra. En esta ocasión llevaré a cabo el análisis individual de cada secuencia para las

⁸⁹ María del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 245.

⁹⁰ Hans-Thies Lehmann, “Espacio”, *Teatro posdramático*, trad. Diana González, México, Cendeac/Paso de Gato, 2013, p. 279.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 283.

que no se desarrollan en los mismos lugares, a pesar de su conexión con otras; y las que sí tengan conexión espacial idéntica serán analizadas conjuntamente de acuerdo a los grupos ya numerados en el capítulo anterior.

Dice Villegas en la didascalia explícita de la secuencia I: “siluetas de paseo: risueñas, gentiles, finas: tiran flores”.⁹² Villegas recrea una escena cotidiana llena de clichés absurdos que no llevan a las siluetas hacia un fin productivo, hasta toparse con el desencanto de otra silueta que ha envejecido. Sin embargo, todos aquí parecen felices, amorosos, educados, respetuosos..., mientras que en las siguientes escenas se empiezan a desenmascarar. En esta secuencia la única referencia local es la situación en que coloca Villegas a estas siluetas: “de paseo”, entonces podemos situarlas en cualquier lugar donde sea posible pasear: un parque, una calle, una plaza, un malecón, etcétera; por lo tanto el espacio aquí según la definición de García Barrientos sería *convencional*, ya que sólo se alude a un lugar ficticio, muy someramente, por medio del lenguaje, en sí únicamente Villegas coloca a sus personajes ejecutando una acción: pasear, y también las describe felices y bondadosas. Entonces también el ánimo y acciones de los personajes nos permitirán imaginar el espacio exterior sugerido por el autor.

En la secuencia VIII, las mismas siluetas atacan a la silueta 1 quien aparece repentinamente llorando sin consuelo, como la silueta del cuadro I, dice Villegas en la acotación explícita: “siluetas acosando a otra: atacantes”⁹³. El resto de las siluetas tiran a diestra y siniestra una serie de insultos vulgares y violentos para ofenderlo e intimidarlo; son adjetivos que juzgan su físico y su existencia comparándolo con animales, desechos humanos, delincuentes, personas inválidas, etc., hasta que él decide enfrentarse contra ellos

⁹² Óscar Villegas, *La paz de la buena gente*, México, UAM, 1982, Col. Molinos de Viento, núm. 14, p. 7.

⁹³ *Ibíd.*, p. 18.

aceptando, lo que quizá sea su realidad sin importarle el prejuicio social, para por fin vencerlas: “Las siluetas caen vencidas”⁹⁴. Las siluetas serían la representación de esa sociedad deshumanizada y viciada que no acepta ni incluye a lo que se sale de sus arquetipos “normales”, aquello que no cumple las características físicas y morales de los estereotipos marcados por los medios y la belleza o perfección universal. De nuevo, Villegas deja a la libre interpretación sobre quiénes podrían ser en la vida real aquellas siluetas violentas y odiosas. Aquí no hay un espacio ni siquiera aludido, por ello la situación puede colocarse en la época y lugar que sean. En la secuencia XXIII aparecen las siete siluetas numeradas alrededor de una mesa redonda discutiendo sobre enigmas científicos, se cuestionan sobre el origen, qué es y para qué sirve la vida y preguntas absurdas triviales. Intentan buscar una respuesta a sus vacíos existenciales y a su vez refieren a espacios inefables como: montes, ríos, bosques, desierto, cascadas, etcétera; que fungen como espacios exteriores *convencionales*.

En la secuencia II Villegas sitúa al personaje 1, las siluetas 1, 2, 3, 4 y 5 en “lugar solitario”⁹⁵, describe en la didascalia explícita al personaje 1 como “camina vencido, sin interés”⁹⁶. Por ello podríamos imaginar un desierto, una calle o un camino oscuro/árido/boscoso, una montaña, etcétera; es decir un espacio exterior. El personaje que merodea vencido y sin interés podría haber recorrido un largo camino sin descanso ni disfrute, o bien, haber tenido una experiencia desagradable. Al parecer la situación del personaje 1 es de desesperación y confusión por encontrar un lugar al cual debe dirigirse, pero él no sabe y nadie le dice dónde queda, sólo le hablan de lugares sangrientos. Después,

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 19.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 9.

⁹⁶ *Ídem*.

Villegas sorprende con efectos de iluminación: “poco a poco se ilumina: al advertir siluetas de gente”,⁹⁷ pero sigue en ese lugar solitario, hasta que entra la silueta 1 distraída que responde a la pregunta inconclusa del personaje 1 sobre un lugar:

1. Usted que... ¿puede decirme dónde...?

S.1. está lleno de tejidos, de células muertas, de células vivas. Pero yo no vengo de allá... (Desaparece).⁹⁸

Por lo tanto, el espacio es *latente o contiguo*, pues sólo las siluetas 1 y 3 parece que conocen el lugar, posteriormente la silueta 3 que entra con las manos ensangrentadas y habla de una cirugía, lo que nos remite quizá a un hospital, matadero, un campo de guerra o lugar masacrado, una morgue, etcétera. Después la silueta 5 le advierte al personaje 1 que en ese lugar no hay temperatura y le señala solamente que es “allá”, por ello acá el espacio resulta ser *ausente o autónomo*, pues sólo se menciona el locativo abstracto de “allá”, pero ni el pero ni el personaje 1 ni el espectador lo pueden ver.

En la secuencia III la acotación explícita dice: “avenida con árboles: de noche”⁹⁹ y después el personaje 2 refiere a que salió “de viaje” a la calle porque habla de puentes y parece una niña perdida en un espacio exterior. El espacio también es *patente o visible* pues tanto el personaje como el espectador podrán ver el ambiente urbano ficticio que elige Villegas. Luego, se convierte en *espacio lúdico* según Bobes Naves: “puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra”,¹⁰⁰ pues la niña le cuenta a su madre cómo conoció a un hombre con el que aparentemente tuvo un encuentro. Ella recrea por medio de su recuerdo el lugar externo donde estuvo con él: “atravesamos el vado... arrancó una

⁹⁷ *Ídem.*

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁰⁰ María del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, 243.

manzana y me convidó... caímos sobre un arbusto... se encajó una rama en el costado”.¹⁰¹

Por último, las siluetas llaman a la niña asesinada por su madre, para seguirlas a un lugar indefinido después de la muerte.

En las secuencias V, XII, XVIII, correspondientes al **grupo 7**, aparece el personaje 5 (una mujer) en una habitación sin ventanas sobre una cama. La mujer está desesperada por retener y poseer sexualmente a su amante, sólo habla de deseos carnales por el físico de él y lo que ella puede ofrecerle. En la secuencia XXV el espacio es *convencional*, pues la mujer 5 lúcida en un monólogo trata la naturaleza sexual humana que ocurre en cualquier lugar, sin tener un espacio fijo de partida, pero ella habla del mundo infinito hasta las galaxias, es decir lugares externos *ausentes*. En la secuencia XXX el personaje 5 llega a la locura sexual irracional, pues la didascalia explícita dice “en la calle”: espacio exterior *patente visible*, aparece recitando un monólogo sobre sus deseos sexuales incontenibles al grado de confundir a los hombres de la calle con gorilas para tener sexo. En estas secuencias el espacio resulta *patente visible*, y más concreto en cuanto a escenografía. Dice Bobes Naves al respecto: “estos espacios pueden semiotizarse icónicamente [...] el sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares que señala la historia representada”.¹⁰² Interpreto que en estos cuadros la cama en una habitación está justificada espacial y escenográficamente, además de la habitación sin ventanas es un espacio interno y trae un ambiente de oscuridad y soledad sin escapatoria como la situación desesperada de la mujer por retener a su hombre imaginario.

En el **grupo 5** aparece la secuencia VI aparecen globos flotando que dan un ambiente infantil e inocente, pues los personajes 6 y 7 salen jugueteando con las manos cual

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰² María del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, 243.

niños. Parece que están en una cita romántica primero frente al atardecer y finalmente bajo la luna, espacios exteriores. De nuevo, el espacio ficticio es sólo sugerido mediante el lenguaje, es decir, en una didascalia implícita que declara un espacio *convencional*. En la secuencia XIII la pareja de 6 y 7 “aparecen sentados mirando como tontos”, remite a un espacio convencional que se acota mediante el lenguaje, quizá en lugar público o privado donde pueden estar sentados en una banca, sillas, banqueta, muelle, etcétera; por lo tanto el lugar es *latente*. En la secuencia XXXI se encuentra el matrimonio de 6 y 7 enmarcados en un cuadro. El lugar aquí sería interior y *lúdico gestual* por su característica dinámica que desarrollan dentro del cuadro —Villegas dice en la didascalia explícita: “enmarcados como cuadro”— y el uso de la corporalidad es fundamental para interpretar el estado de ánimo del matrimonio.

El **grupo 6** comienza con la secuencia VII —a partir de esta secuencia el espacio del personaje 3 será en su casa, espacio interno, pero lo que narrará sucederá en lugares externos—. Se presenta el monólogo del personaje 3 (una mujer) que narra su encuentro en la tienda con un hombre extraño, que la sorprende e intenta escapar. Recrea la situación mediante el recuerdo, actúa su personalidad y se desdobra actuando como él. Ella manifiesta que el hombre declara conocerla desde hace muchos años y describe su casa y la avenida donde vivía, pero ella se niega a reconocerlo y huye asustada. Los espacios son descritos en las didascalias implícitas, son externos, *lúdico-gestuales* y *convencionales* a la vez, tanto la tienda como la casa llena de geranios en una avenida, pues ella actúa recreando la situación vivida, pero el espectador/lector no ve el espacio físicamente. En la secuencia IX el personaje 3 dice escuchar pasos en el pasillo y rechinos de una puerta. Villegas sólo marca en la acotación una luz pequeña. La mujer en un monólogo le recomienda a su hija que tenga cuidado en la calle y al bajar las escaleras, por lo que el espacio donde está ella podría ser un

edificio habitacional en la ciudad. El tipo de espacio desde el que ella habla es interior, pero el que narra es exterior, *latente o contiguo*, pues el personaje 3 parece conocer el lugar, pero en escena no se representará nada ante el público; todo lo sabemos a través de su monólogo y didascalias implícitas. En la secuencia XIV la mujer 3 aparenta estar detrás de la puerta de su casa, pues es un monólogo donde ella sola le hace preguntas a un extraño que tocó la puerta, pero sin obtener respuesta de éste ella se asusta y advierte que va a prevenir la seguridad de su casa, a cerrarlas, soldarlas y poner muros. El espacio es *lúdico-gestual*, pues los referentes espaciales son dados por el personaje 3 con sus parlamentos acompañados de movimientos; el espacio donde ella está es interior, pero lo que se imagina es en el exterior.

En la secuencia XV aparecen cuatro siluetas intentando persuadir con regalos a la juventud del personaje 3. La acción no se lleva a cabo en un lugar representativo sino que las siluetas 5 y 7 le ofrecen llevarla con ellas a lugares paradisiacos como: huertos, praderas, castillo, torre, campos, senderos..., estos espacios serían exteriores y *latentes*, pues sólo dichas siluetas los conocen, el público se lo imagina mediante las didascalias implícitas habladas. En las secuencias XX y XXXII el personaje 3 vuelve a preocuparse por la seguridad de su colonia. El espacio es interior y *convencional*. Lo que narra ocurre en el exterior, en su vecindario en la calle donde vive. El motivo por el que no sale de su casa es para protegerse. Finalmente, en la secuencia XXVII el personaje 3 llega a la locura de narrar muchos crímenes violentos en distintos lugares. Al final, su paranoia es tanta que se asusta hasta de su propia sombra. El espacio es *lúdico gestual* pues ella refiere a todos los lugares externos por medio de su narración y gestos. Nunca sale de su casa, su espacio interior de protección.

Las siguientes secuencias pertenecen al **grupo 3**. La secuencia X se encuentra el personaje 1 y la silueta de la secuencia II, el lugar ahora es un desierto, según la didascalia explícita. Esto crea un ambiente de vacío existencial, pues les preocupa el paso del tiempo y

la incertidumbre de no saber en qué hora del día viven. El tipo de espacio sería *patente visible* y externo, ya que recrea un lugar existente a los ojos del espectador. De igual manera sucede en la secuencia XVI, sólo que aquí los personajes se cuestionan sobre algo que buscan, pero no saben si es lo mismo.

En la secuencia XXII el personaje 1 se encuentra con dos siluetas a las que les pregunta hacia dónde debe ir, ellas discuten sin llegar a una conclusión mediante un falso silogismo de falso/verdadero, dejándolo confundido en un lugar exterior y *patente visible*: “un cruce de caminos”, dice la didascalia explícita. En la secuencia XXIV siguen perdidos el personaje 1 y una silueta, se preguntan dónde se conocieron y discuten si deben ir al este o al oeste; el espacio es *latente contiguo* y exterior. La silueta habla de su impotencia sexual en burdeles y desamor. De repente le duele tanto el estómago que se dispara. Es curioso que en todas estas secuencias nos remitan a la sensación de estar perdido, confundido y agonizante en un desierto, sin saber a dónde ir, ni qué buscar.

En la secuencia XXVIII el personaje 1 sigue errante en el desierto, ahora dice que ha pasado lagunas y montes por lugares frondosos externos que ha lastimado a su paso. El espacio es *convencional ausente*, pues sólo dice haber transitado por esos lugares, pero el espectador sólo los ve en su imaginación, mediante las didascalias implícitas. En la secuencia XXIX aparecen siluetas marchando autómatas y burlonas a las órdenes militares del personaje 1 en ningún lugar, pero puede sugerirse que sea un campo militar. Finalmente se rebelan contra el jefe. El espacio aquí es metonímico, pues se puede interpretar que el espacio es interior, latente y militar por el sonido de los marchantes, sus gestos y las indicaciones de personaje 1, es decir, a través de las didascalias implícitas.

El **grupo 4** empieza con la secuencia IV el autor sólo coloca en la didascalia explícita: “vegetación, 2 y 4 se encuentran”.¹⁰³ La pareja conversa románticamente, sobre la vegetación —lo que parecería un *locus amoenus*— acerca de a dónde van a llegar con el amor, si se volverán a conocer y si regresarán. El espacio aquí es *patente visible*, pues representa un espacio ficticio que conoce tanto el espectador/lector como los personajes. En la secuencia XI, Villegas sólo apunta en la didascalia “en algún lugar”, lo que deja libre a la interpretación de dónde sale la pareja formada por 2 y 4. El tipo de espacio es *ausente autónomo*, pues es casi inexistente.

El espacio en la secuencia XVII es más claro, pues la pareja amorosa de 2 y 4 está ahora en una cima contemplando el crepúsculo, aquí ambos enamorados están más obsesionados con el sentimiento y hablan de su relación. El espacio aquí es exterior y *patente visible*, aunque no sea muy definido, sitúa a la pareja en un lugar que el público puede ver, según el montaje. En la secuencia XXI camina la pareja de 2 y 4 en un espacio *ausente autónomo* “lugar indefinible”¹⁰⁴, pero aquí sólo el personaje 2 habla sobre sus padres y su despertar sexual juvenil. El adjetivo de “indefinible” puede simbolizar la etapa liminar de la adolescente, cuando ya no sabe si sigue siendo una niña inocente o una mujer que quiere mostrarle al mundo su cuerpo madurando. En la silueta XXXIII el monólogo del personaje 2 se desarrolla, dice la didascalia explícita: “en un puente” —espacio *patente visible*— donde ella sufre el abandono del personaje 4 y ve que todos los lugares externos donde conoció el amor se quedan detrás: “montes, cima silvestre, los pinos”.

En la secuencia XIX aparecen las siluetas 1 y 2 que se encuentran en cualquier lugar y dudan si se conocen o no, se preguntan su localidad y otros asuntos. La silueta 2 dice que

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 31.

vive en el norte y la 1 en el sur, la didascalia implícita presenta lugares exteriores. Este espacio es de tipo *latente contiguo*, pues al parecer las siluetas saben dónde viven pero el espectador no. La silueta 2 dice que son vecinos, a pesar de vivir en polos opuestos. Quizá este espacio metaforice la búsqueda de la identidad, el paso de los años, la despersonalización humana y un vacío existencial al no reconocerse ni ellos mismos.

Por último, en la secuencia XXXIV, Villegas cierra su obra con una escena que tiene como víctima a un inofensivo perro “rabioso”. Lleva al límite la furia de las siluetas de las escenas anteriores: “Siluetas dispuestas a todo: incontenibles”¹⁰⁵, pues éstas encuentran un pequeño perro, que declaran rabioso y que está afuera de la puerta del inquilino dos para avisarle al inquilino del uno. Desde que lo encuentran convocan al morbo para que el resto lo vea rabioso y buscan matarlo, pues lo consideran una amenaza para ellos y los niños. Lllaman a aventarle cubetas de agua hirviendo, pegarle con piedras y palos, le pegan con zapes, declaran venganza, lo arrastran de la cola..., aunque él no los ataque ni se mueva, mientras se enfurecen al grado de gruñir y aullar tal como perros, y finalmente cierra con el aviso: “ATENCIÓN, PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO”,¹⁰⁶ este espacio es exterior y *metonímico* pues el espectador se entera del lugar por medio de esta última voz.

Con base en éste capítulo y el anterior, puedo concluir que la estructura fragmentaria sin espacios ni tiempos definidos en *La paz de la buena gente* es parte de la idea creativa de Villegas para dejar a la obra en manos de la comunidad receptora, y lograr su vigencia infinita. Así mismo, logra crear un ambiente de despersonalización y deshumanización social, pues logra reflejar la violencia e insensibilidad que viven los personajes en su entorno

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 44.

social y psicológico. De esta manera, Villegas logra expresar y representar un vacío existencial propio de la sociedad contemporánea, sin criticar directamente a alguien, sino que incluye a todos —y a la vez a nadie— en la desesperada crisis cotidiana terrenal en cualquier época y lugar del mundo.

5. Semiótica del tiempo y el espacio para definir el género teatral de *La paz de la buena gente*

Este capítulo lo dividiré en tres apartados primero en la semiótica del tiempo, segundo en la semiótica espacial y tercero en la significación de las características de los personajes. Este será el resultado que complementa a los primeros dos capítulos sobre el análisis espacio-temporal. Aquí se aclararán mejor muchas de las dudas anteriores y algunas interpretaciones que pudieron haber quedado en el tintero.

5.1. Semiótica del tiempo

El orden temporal en *La paz de la buena gente* es salteado, pues las secuencias son sueltas. Esta temporalidad tiene dos características, según Bobes Naves: “la *sucesividad* puede ser en progresión o regresión y es la base de organización de dramas que asocian al tiempo un sentido especial de la vida, y la *circularidad* del tiempo que es la anulación del tiempo o el retorno intermitente”.¹⁰⁷

Fernando del Toro dice en *Semiótica del teatro...*, respecto a la mención espacio-temporal mediante el diálogo de los personajes sin ser representado como tal en escena:

Para que se produzca el paso a la espacialización/temporalización ficticia provista por la obra teatral, es necesario que los dialogantes, a través del diálogo, se refieran a ese espacio y tiempo. Cuando ese espacio y tiempo no están representados, el discurso mismo puede producir ese espacio y tiempo. El empleo de la deixis verbal espacial/temporal en los textos modernos es con profusión, particularmente cuando la palabra es predominante frente a lo representado.¹⁰⁸

¹⁰⁷ María del Carmen Bobes Naves, “El tiempo teatral”, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p. 218.

¹⁰⁸ Fernando del Toro, “El discurso teatral”, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, México, Galerna, 1987, pp. 33-34.

Los personajes de Villegas incorporan su pasado al presente mediante su mismo diálogo, aunque no lo representen siempre, lo asumen; por ello, esta obra tiene dos estilos verbales simultáneos: la narración *en presente*, ya que implica un enfoque próximo de los hechos, visión emotiva, estilo directo y objetividad, y la narración *en pasado*, pues origina una mayor distancia a los hechos tanto física como emocional, reclama el estilo indirecto al transcribir palabras de los personajes y ofrece más oportunidades para relacionar las relaciones de causa y efecto.¹⁰⁹

Explica Bobes Naves que si un personaje recuerda su pasado, este pasado de la historia se convierte en presente e impone un recorte temporal *regresivo* (presente<pasado). Tal es el caso de los personajes 1, 2, 3 y 5 que viven nostálgicos de su pasado, lamentándose de los errores que han cometido y de las desgracias que han sufrido, tratan de revivir su poca felicidad anterior o buscan desesperadamente la solución y seguridad de su presente circular que parece no resolverse. Recrean y sienten ese pasado mediante sus narraciones, aunque no las actúen. Entonces, la primera aproximación al género teatral en que podríamos situar a *La paz de la buena gente* sería al *drama interiorizado*, pues el discurso de los personajes de esta obra:

No sigue los hechos, sino la forma en que los personajes lo plantean y los viven. No sigue el proceso de las acciones, sino que adopta formas diversas, como un proceso de conocimiento, de nostalgia, de recuerdo, de sentimiento, de tensión, de enfrentamiento; y los hechos parecen situarse fuera del tiempo real.¹¹⁰

El orden de las secuencias entonces sería *segmentado* en cuadros que dejan vacíos entre uno y otro; puede referirse a uno o más personajes, que pueden ocupar un solo espacio,

¹⁰⁹ María del Carmen Bobes Naves, “El tiempo teatral”, p. 218.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 222.

en cuyo caso el tiempo es el mismo para todos, o pueden estar en espacios distantes, con lo que el tiempo de la historia puede ser el mismo, dice Bobes Naves.¹¹¹

La segunda aproximación de género sería el teatro *simbolista*, pues “expone sus signos de tiempo de un modo que se desligan de la realidad para buscar un sentido reiterativo del tiempo, o una disposición circular, o bien una anulación”.¹¹² Ejemplos de esto serían las secuencias pertenecientes al **grupo 5** (pareja 6 y 7), **grupo 3** (personaje 1) y **grupo 2** (las secuencias de siluetas enumeradas).

El tiempo de las vivencias que narran y mimetizan los personajes entonces es *circular* porque “tiene un efecto acumulativo o se sitúa en sucesión que se puede asumir intelectualmente, emocionalmente; tiene el efecto de la noria: el hombre se tiene situado en un movimiento que se repite, que no parece tener sentido, que trae inevitablemente los mismos fenómenos [...] Este tipo de temporalidad funciona como signo de desesperanza y repetición sin sentido de la vida del hombre”.¹¹³ Ante esto, la tercera aproximación sería al *drama expresionista*:

Segmenta una realidad sin sentido, en cuadros que pueden inscribirse sin orden, porque este ha dejado de ser pertinente, como el eterno retorno mediante signos de la realidad que pueden tener ese sentido. Da una estructura fragmentada en cuadros que obligan a una recepción global, la sucesión es sustituida por la simultaneidad; la línea temporal se sustituye por un círculo que pasa y repasa las acciones humanas.¹¹⁴

5.2. Semiótica del espacio

La semiótica del espacio que veremos en *La paz de la buena gente* estará muy relacionada con los diálogos de los personajes, pues es mediante la información que nos dan

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 221.

¹¹² *Ibíd.*, p. 222.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 230-231.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 231.

sobre el lugar donde vivieron las situaciones narradas, a manera de didascalias implícitas; pero el esfuerzo aquí será mayor, ya que no son lugares concretos sino interpretados por el lector/espectador. En ocasiones Villegas dará breves propuestas espaciales en las didascalias explícitas que serán muy ambiguas: una cima, una cama, un desierto o de paseo, pero casi siempre se deberá imaginar en dónde podrían estar los personajes a partir de sus acciones y narraciones. A propósito de ello dice Bobes Naves:

El sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares que señala la historia representada. Los personajes ocupan ese espacio, en el que el decorado crea y sugiere distancias, no de cualquier modo, sino en relación mimética o simbólica con el cuadro de actantes que forman: la amistad, el amor, la sumisión, el dominio, los enfrentamientos, etc. que allí se escenifican están especializados en el escenario; los espacios sociales que cada personaje ocupa en el conjunto de relaciones recogidas en la obra; están también reproducidos de alguna forma en el escenario. Los mismos objetos de la escenografía crean espacios fijos.¹¹⁵

Otras maneras de darnos cuenta del espacio en el que se encuentran los personajes de la obra son mediante los lugares latentes de los que provienen o hablan en sus narraciones, y con sus relaciones interpersonales, es decir, con quien comparten la secuencia. Al respecto se refiere:

Las relaciones entre las unidades de espacio suelen ser de tipo binario: cerca/lejos, arriba/abajo, dentro/fuera; aislado/en grupo, de frente/de espalda, movimiento hacia/rechazo. Que suelen reproducir icónicamente relaciones de amistad, de enfrentamiento, de amistad, de enfrentamiento, de solidaridad; aparte del sentido que socialmente se concede a las distancias. [...] El espacio representado en el escenario es el espacio presente, al que se opone el espacio latente, tan extenso como se quiera. Al espacio presente llegan los personajes procedentes de los espacios latentes, o pueden proceder de lugares latentes marcados moralmente o profesionalmente.¹¹⁶

La función principal que cumplen las nociones del tiempo y del espacio es la de situar al personaje y al espectador/lector en lugares y momentos específicos para desarrollar

¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 243-244.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 246 y 255.

la historia teatral con base en el contexto cultural, o bien, crear las características cronotópicas necesarias para darle sentido a la obra de acuerdo con lo que busca reflejar, denunciar o construir según la estética de su género dramático o estilo del autor. La importancia del espacio radica en su cualidad y significación. Cumple dos funciones en la acción dramática, según Alonso de Santos:

Ser el marco o lugar donde sucede dicha acción y la función narrativa, debido a que influye en la trama [...] Puede dividirse según esta clasificación: tipo (parque, calle, celda, hotel), ambiente (elementos que singularizan el espacio, como mobiliario, la disposición de las puertas, ventanas, etc.), situación, finalidad o utilidad, etcétera.¹¹⁷

En complemento, los indicios del tiempo se descubren en el espacio y éste se mide en el tiempo. Para mostrar esta interrelación, analizaré los cuatro cronotopos principales de una obra en la representación espectacular, según los conceptos de Bajtín, resumidos en el siguiente cuadro:

1. Delirio de grandeza: espacio grande y <i>tempo</i> rápido	2. Cámara lenta: espacio grande y <i>tempo</i> lento
3. Nerviosismo: espacio pequeño y <i>tempo</i> rápido	4. Minimalismo: espacio pequeño y <i>tempo</i> lento ¹¹⁸

Por ejemplo, el espacio del personaje 5 puede interpretarse como una habitación; no se sabe si de su casa, de un hotel o de alguna guarida secreta. No existen ventanas en esta, y sólo menciona una puerta. Se encuentra siempre recostada en una cama. Es cautiva, pero no sabemos si por decisión propia u obligación. Vive aferrada a un compañero sexual que no le

¹¹⁷ José Luis Alonso de Santos, “El tiempo y el espacio teatral”, *La escritura dramática*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 2008, p. 427 y 432.

¹¹⁸ Patrice Pavis *apud* Bajtín, “Espacio, tiempo y acción”, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000, p. 169.

corresponde y nunca va a su llamado, sólo existe en su mente. Sus deseos sexual y amoroso parecen no tener salida ni ventilación como el cuarto donde está. Se niega a conseguir otro amante, por fin cuando sale a la calle después de su encierro, todo le aborrece y la gente que ve se le figuran animales. Es tanta su desesperación irracional de tener sexo que se sitúa en una jungla imaginaria donde ella es una gorila correteando al gorila macho. Todo parece imaginarlo en la agonía de su cautiverio dentro de esa habitación sin ventanas. El cronotopo correspondiente a las secuencias del personaje 5 sería **el nerviosismo: espacio pequeño y tempo rápido**.

El personaje 3 es una ama de casa que vive obsesionada por la seguridad de lo que parece es su hogar, pues alucina que llaman a su puerta y se desvive por cerrar bien las puertas y ventanas, las rendijas y cuidarse en la calle donde puede encontrarse con extraños misteriosos. Siempre se encuentra iluminada por una pequeña luz, que parece ser su esperanza y cordura, en la última escena enloquece y es cuando esta luz se apaga. En estas secuencias también se habla de un cautiverio, pero esta vez se puede ver que es por decisión propia, miedo y paranoia de sufrir en el espacio exterior. Cree que el único lugar seguro es su escondite hogareño. Aquí también correspondería el cronotopo del **nerviosismo: espacio pequeño y tempo rápido**.

El personaje 1 aparece solo o acompañado de siluetas a las que siempre les pregunta de su futuro, del lugar donde fue a dar y a dónde va. Villegas lo coloca en lugares solitarios como un cruce de caminos y el desierto de día o noche. Estos lugares son desiertos e infinitos como su rumbo y existencia; tienen connotaciones de desesperanza, pérdida, desorientación y muerte predecible. A pesar de encontrarse con las siluetas, él está abandonado en medio de la nada, sólo con sus dudas y pensamientos; desesperado por saber qué camino tomar y qué

le ocurrió o por qué está ahí. El cronotopo correspondiente sería el de **cámara lenta: espacio grande y tempo lento.**

La pareja de 2 y 4 está en lugares indefinibles, paradisíacos y armoniosos. Como una cima crepuscular y *locus amoenus* vegetales donde viven su amor. Estos personajes están muertos y solos en lo que parece el paraíso o, mejor dicho, un lugar inefable después de la muerte. Remiten a la pareja bíblica de Adán y Eva, pues ellos provienen de una vida perdida donde los juzgaron por “el pecado” sexual y por ello mueren, quedando “desterrados”. Esta analogía funcionaría de manera inversa con el destierro de Adán y Eva. Ellos continúan enamorándose, mientras recuerdan su vida sexual pasada desde una existencia paralela a la vida terrenal. Lo mismo sucede con la pareja 6 y 7 que sólo se miran, quieren, juegan y se pelean en lugares abiertos indefinidos. **Delirio de grandeza: espacio grande y tempo rápido** es el cronotopo que define estas secuencias.

En cuanto a las secuencias de conjunto con todas las siluetas, los espacios son lugares públicos donde se reúnen para pelear, alagarse y discutir. En la secuencia 1 parece que todos llegan felices a la casa de un cumpleaños que llora su madurez. En la secuencia XXIII, Villegas sólo menciona que se encuentran alrededor de una mesa discutiendo temas “científicos” y existenciales, por lo que podrían estar en una conferencia, coloquio o recinto científico. Esto alude a lugares cerrados como las mentes que opinan en estos congresos, donde siempre hay opiniones duras y diversas. Ya en la última secuencia se ve más claro que están en un vecindario de condominios porque la pelea y discusión contra el perro rabioso la llevan a cabo vecinos enfurecidos por el bienestar individual. Parece que estos vecinos, en lugar de unirse y organizarse para un fin común, sólo atentan contra la vida de otro ser vivo inofensivo, un perro rabioso. Aquí también funcionaría el cronotopo de **delirio de grandeza: espacio grande y tempo rápido.**

5.3. Características de los personajes

Los personajes de *La paz de la buena gente* tienen muchas características en común como: el fracaso, la inutilidad de sus acciones, el desamor, miedo y preocupaciones constantes, individualidad, hipocresía, envidia y odio al prójimo. Sin embargo, cada uno sufre cambios de caracterización según su temática, retroceso o evolución a lo largo de la obra:

Según su caracterización:

Fijo: será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.

Variable: es el personaje cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes.

Múltiple: carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado.¹¹⁹

A partir de su temática:

Humanizado: es el concebido a escala, ni por encima ni por debajo de nuestra condición.

Degradado: el que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimientos de animalización o cosificación.¹²⁰

Entonces, todas las siluetas que presenta Villegas serán *múltiples y degradadas*, pues participan en las secuencias a manera de actantes porque aparecen casi siempre en grupo y no se define su género o naturaleza, es decir, que son todos y a la vez nadie: las animaliza o vuelve entes. De esta manera Villegas despersonaliza y refleja una sociedad completa mediante las siluetas que cambian su carácter de acuerdo con la temática de la secuencia: se vuelven analíticas, respetuosas, amorosas, envidiosas, prejuiciosas o violentas al grado de animalizarse atentando contra ellas u otros personajes.

El **personaje 1** sería *fijo y degradado*, pues no sufre cambios y sólo va deambulando a la deriva. Está degradado a ser un tipo de ánima varada en medio de las dimensiones vida-

¹¹⁹ José-Luis García Barrientos, "Personaje", *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012, p. 201.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 220.

muerte, no sabe a dónde ir ni tiene descanso. La silueta 1 casi siempre lo acompaña y parece ser su desdoblamiento, pues actúa a la par y de manera similar, por lo tanto es *variable* y *degradada*, porque va enloqueciendo hasta suicidarse. Ésta también funge como pareja inseparable de la silueta 2 que será *fija* y *degradada*.

El **personaje 2** es *variable* y *degrado* porque primero actúa como una niña viva que asesina la sociedad y después aparece como un espectro que va relatando como era su vida pasada y se mantiene en torno a una relación amorosa que idealiza con el **personaje 4** que será igualmente variable y degradado por las mismas razones que ella, a excepción de su abandono final.

El **personaje 3** será *variable* y *humanizado* pues su papel de madre y señora común permite que se sitúe en la escala humana, pero resulta variable porque su preocupación, obsesión y miedo van creciendo al grado de volverla histérica y que vaya cambiando su forma de actuar. El **personaje 5** de igual manera quedará *humanizado* y *múltiple*, pues es una mujer común, pero se obsesiona tanto por su falta de sexo que varían sus estados de humor y de vida causando al final su degradación y animalización.

Los **personajes 6 y 7** resultan *humanizados* y *variables* porque parecen ser una pareja amorosa cualquiera que sólo se preocupa por lo que sienten al momento, pero que no evolucionan ni maduran en su relación, son impredecibles porque pueden estar tan enamorados como enojados entre sí.

Como hemos notado, los personajes de *La paz de la buena gente* abarcan cuatro especies de antropomorfismo: humanos (personajes 2, 3, 6, 7), siluetas humanas (1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7), fantasmas (personajes 1, 2 y 4) y humanos animalizados (personaje 5 y siluetas “las que sean”). Estos últimos serán el **personaje 5** en las secuencias XXV y XXX; y las siluetas de la secuencia XXXIV, pues permiten ver su degradación final animalizados como consecuencia

de sus impulsos irracionales sexuales o de lucha de poder y conductas animales. Sobre esto habla Armín Gómez Barrios:

El zoomorfismo sustenta estereotipos populares usados para describir conductas humanas negativas: en sus formas más extremas, el zoomorfismo es una justificación sencilla para las conductas menos civilizadas puesto que sería el resultado del “instinto animal” natural. Discursivamente, el zoomorfismo se relaciona con “teoría del barniz”, o conjunto de creencias en las que el hombre actúa siempre instintivamente para satisfacer sus impulsos básicos, siendo su socialización una capa exterior que atenúa su conducta animal, la cual se desecha a la primera oportunidad.

El sistema significativo del zoomorfismo evoca la dimensión fisiológica de la criatura humana y sus necesidades primarias; implica la inervación, o capacidad del organismo animal para darse cuenta de los estímulos externos y actuar en consecuencia. Pulsaciones básicas que equiparan al ser humano con los demás organismos animales: territorialidad y agresión intraespecífica, lucha por el poder e impulso sexual.¹²¹

El impulso sexual lo vemos en las secuencias XXV y XXX en las que el personaje 5 hace la analogía de la sexualidad humana con el apareamiento animal. En la secuencia XXV, dice que todos somos animales y tenemos las mismas necesidades sexuales sin importar el género o la especie:

... y es la verdad. A todos les interesa lo mismo... Somos animales, no podemos evitarlo... ¿no se ve a diario? Con las gallinas, los perros, los gatos, las moscas, los hombres con hombres, hombres con mujeres, mujeres con mujeres, hombres y mujeres con cualquier cosa... ¡Pobres ángeles sin sexo!...¹²²

Finalmente, en la secuencia XXX su deseo sexual desesperado la lleva a animalizarse al grado de alucinar que se convierte en un gorila hembra persiguiendo a los gorilas que ve en la calle, de esta manera también animaliza al resto de la humanidad:

Niño latoso, niño divino sin pantalones, no más tímidas erecciones en la calle, yo soy quien te hará gozar, quien te dejará hacer todo... ¿y hay civilización? No se puede vivir aquí. ¡Oh, oh...! ¡Qué hermosos gorilas! ¡Cuántos gorilas! ¡Persiguen a

¹²¹ Armín Gómez Barrios, “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático”, *El hipogrifo teatral: cuaderno de investigación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (Cuaderno 2: encuentros y miradas a la teoría teatral)*, México, junio 2011, núm. 2, pp. 81-82.

¹²² Óscar Villegas, *Op. cit.*, p. 36.

una gorila! ¡Corre gorila, sálvate, trepa, no te dejes alcanzar! ¡Espérenme gorilas!
¡Espérenme! ¡Gorilas! ¡Gorilas! ¡Gorilas!¹²³

Las siluetas “dispuestas a todo: incontenibles” de la secuencia XXXIV atacan a un perro rabioso que llega agonizando a su vecindario, enloquecen enfurecidos tanto que empiezan a ladrar y aullar dispuestos a acabar con él a punta de patadas, golpes, pedradas y agua hirviendo. Actúan irracionalmente igualados con el animal rabioso, pues permiten ver su degradación final animalizándose como consecuencia de su lucha de poder para deshacerse del perro:

¡Échenle agua hirviendo, denle de pedradas, traigan palos!, ¡Venganza! ¡Venganza!
¡Zape, asqueroso, zape!, Guau guau guau guau... ¡No está rabioso, déjenlo ir!
¡GGrrrggrrr... Usted no se meta, puta vieja!, ¡Arrástrenlo de la cola orita que se lame la pata! ¡Ggrrr!, ¡Auuuuuuuuuuuuú... aaauuuuuuuú...!, ¡Toma, ggrrr, toma, ggrrr!, ¡Guau guau gua!!, ¡Guau guau guauuu, ggrr...!, ¡Mátenlo, si está rabioso!
¡Aaaayyyy!¹²⁴

Villegas enfrenta a sus lectores/espectadores ante su propia realidad, los refleja en situaciones cotidianas y violentas. Deshumaniza a los personajes convirtiéndolos en siluetas, números y presencias fantasmales; los presenta muertos, pero personificados para representar ambas vidas paralelas: espiritual y terrenal, tal como sucede en las secuencias de la pareja de los personajes 2 y 4 y en las del personaje 1. En el caso de las mujeres 3 y 5, el dramaturgo las condena a un diálogo con su misma conciencia, ellas creen que hablan con un hombre que intenta persuadirlas, pareja amorosa de 5 y hombre acosador de 3, estos personajes no aparecen en escena, pero ellas los crean en sus mentes. Con la pareja de 6 y 7 muestra el absurdo e interesado amor. Finalmente con las siluetas logra conformar a la sociedad mexicana prejuiciosa, inhumana, individualista, cerrada y egoísta.

¹²³ *Ibíd.*, p. 41.

¹²⁴ *Ibíd.*, pp. 43-44.

6. Definición del género dramático de *La paz de la buena gente*

Finalmente haré las aproximaciones pertinentes para llegar a definir el género de la obra. Lo llevaré a cabo brevemente, con base en tres influencias del teatro de vanguardia occidental: el teatro del absurdo europeo, el expresionista alemán y el existencialista francés; para posteriormente profundizar en la perspectiva del absurdo hispanoamericano y las características del latinoamericano para terminar de fundamentar la estructura no aristotélica y el género absurdo mexicano en la obra paradigmática de Villegas.

6.1. Influencia del teatro del absurdo europeo

Uno de los estudios fundamentales del Teatro del Absurdo es el tratado *El teatro del absurdo* de Martin Esslin en el cual analiza los estilos de 4 autores representativos del género europeo: Ionesco, Beckett, Adamov, Genet y sus seguidores posteriores, da un panorama de la tradición y conclusiones del significado del absurdo. Las características rescatables para este análisis mexicano de *La paz de la buena gente* son:

El Teatro del Absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición. [...] El público se ve enfrentado con personajes cuyos móviles y acciones son incompresibles en su mayor parte. Con personajes tales no hay identificación posible; cuanto más misteriosas son sus acciones y su naturaleza, tanto menos humanos son. Los personajes con los que el público no puede identificarlos son inevitablemente cómicos. [...] Una vez lanzado el misterio de la obra, el espectador no tiene más remedio que aceptar su existencia. La escena le suministra una serie de pistas indistintas que él debe encajar en un esquema que tenga sentido. De este modo está obligado a hacer un esfuerzo creador, de interpretación e integración. El tiempo aparece trastornado. [...] La realidad psicológica, expresada en imágenes que son la proyección exterior de estados de la mente, de temores, de pesadillas y de conflictos interiores de la personalidad del autor, la tensión dramática producida por este tipo de obras difiere fundamentalmente del suspenso creado en un teatro que busca principalmente la revelación de personajes objetivos a través del desenvolvimiento de una trama narrativa. [...] El público se enfrenta con acciones carentes de motivación aparente,

los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera de un reino de la experiencia racional.¹²⁵

Este tipo de absurdo es fundamental para entender esta obra de Villegas, porque tuvo su auge en los años 50 —*La paz de la buena gente* es creada en los 60— cuando el mundo tuvo que enfrentarse con su triste realidad ante el caos de la Segunda Guerra Mundial y sufrió las consecuencias de esta catástrofe. Este género teatral reflejó la psicosis, los temores y la inutilidad de los esfuerzos humanos ante la destrucción inevitable y la desgracia. Villegas representa los fracasos, miedos, paranoias y violencia vividos en la sociedad mexicana de aquella época, pero en tiempos irreales y espacios indefinidos. Enfrenta al público ante personajes despersonalizados y absurdos con la desesperación y comicidad de sus vidas absurdas e irracionales; por su estructura y temas diversos, el dramaturgo obliga al espectador/lector a hacer un esfuerzo ante una estructura no aristotélica.

6.2. Influencia del teatro expresionista alemán

Para ello retomaré el estudio realizado por L. Howard Quackenbush en *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*. Él enumera algunas de las características, dificultades y ventajas en común que tiene el análisis teatral del expresionismo como antecedente del Teatro del Absurdo en Hispanoamérica:

Estas obras pueden cambiar, radicalmente nuestra percepción del mundo o de la supuesta realidad. Puede uno aplicarles un análisis realista, pero con frecuencia, están llenas de contradicciones, malentendidos, juegos y desviaciones. No obstante, sus superficialidades pueden convertirse en declaraciones profundas bajo la lupa del análisis. En muchos casos, lo metafórico puede tener más impacto sobre el lector o el espectador que las alternativas realistas o miméticas. El drama de vanguardia es la comedia del nihilismo y la desesperación.

La alienación, el aislamiento del individuo, la deshumanización, la búsqueda de individualismo, así como del ser íntimo, lo ilógico o lo caótico de la existencia, el

¹²⁵ Martin Esslin, “El significado del absurdo”, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 302-315.

voluntarismo, la necesidad de vencer el miedo a la vida, incluso a la muerte, son conceptos que forman parte de esta tesis filosófica y literaria.¹²⁶

Las influencias que localice en *La paz de la buena gente* son las contradicciones, juegos y desviaciones que sufren, por ejemplo: el aislamiento del personaje 1 las siluetas 1 y 2 que van sin rumbo fijo, se confunden de camino, sus razonamientos no son lógicos ni estructurados, y los personajes 6 y 7 jugueteando siempre con su lenguaje amoroso que termina en falacias y un matrimonio fallido. La necesidad de vencer el miedo a la vida o la muerte y el nihilismo del personaje 3 y 2. La desesperación y aislamiento del personaje 5. La deshumanización de las siluetas “las que sean” y la numeración de los personajes para quitarles identidad; éstas buscan siempre el individualismo, el caos, voluntarismo y juicio moral.

6.3. Influencia del teatro existencialista francés

Otra influencia directa para el teatro del absurdo ha sido el existencialismo, pues ha ejercido el desarrollo en el carácter de los personajes, ambientes e ideología. Quackenbush compara las similitudes de los personajes existencialistas con las del absurdo. Dice a grandes rasgos que el principal conflicto entre los personajes existencialistas es la falta de comunicación, el miedo a la vida, la soledad, el aislamiento, y los opresores del esfuerzo y voluntad humanos. Los personajes sobreviven con una expectativa de la vida mejor que nunca alcanzarán. De igual manera:

Los personajes del absurdo aparecen atrapados por su condición, incapaces de expresión fraternal humana, en conflicto perpetuo con otros. Sienten el pánico de no entender la causa ni el fin de sus acciones personales, de creerse perdidos psicológica, física y metafísicamente. Les acosa constantemente el miedo, al mismo nivel de paranoia de persecución. Su mundo consiste en espacios reducidos,

¹²⁶ L. Howard Quackenbush, “El teatro expresionista y las vanguardias”, *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*, México, El prestidigitador/Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 2007, p. 10 y 13.

habitaciones o ambiente mínimos, que sirven de asilo y, al mismo tiempo de cárcel. El voluntarismo individual, el autodeterminismo, cuyo fin debe guiar al ser existencial, queda truncado.¹²⁷

Sin duda, en esta obra de Villegas, existe una marcada falta de comunicación, principalmente con el personaje 1 y las siluetas acompañantes, entre el resto de las siluetas con las escenas caóticas en conjunto, las parejas de 2 y 4, 6 y 7; la soledad y aislamiento de los personajes 5 y 1; el miedo a la vida en el personaje 2 y a la muerte en el 3; las siluetas llenas de odio y envidia que oprimen el esfuerzo y voluntad humanos; pero lo más importante: Villegas siempre condena a sus personajes a fracasar, pues sólo se atienen a la expectativa de una vida mejor que nunca alcanzarán, viven de anhelos y sueños irreales, pero no hacen nada para cumplirlos; están estancados sin salida y hundidos en su depresión.

6.4. Desde la perspectiva del teatro del absurdo hispanoamericano

En cuanto al teatro del absurdo en Hispanoamérica *La paz de la buena gente*, únicamente ha sido analizada someramente por Armando Partida Tayzán y criticada por un reducido grupo de investigadores teatrales. Parece que los principales representantes, en todo caso del Teatro del Absurdo en México, serían únicamente Elena Garro y Juan José Arreola, pues son a quienes apunta la crítica si se llega a hablar de este género poco común en México, pero de vasta obra que desgraciadamente no ha sido trabajada en su totalidad ni siquiera escasamente leída.

Principalmente apostaría a que la falta de interés en el lector promedio y crítico literario se debe a la dificultad que representa entender, leer, disfrutar y valorar el contenido de estas obras vanguardistas; ese el problema más sobresaliente en la dramaturgia de este género. Por ello, vale la pena definirlo y aproximarnos a entenderlo con base en sus

¹²⁷ L. Howard Quackenbush, “El teatro del absurdo hispanoamericano”, p. 147.

características en común y maneras abstractas de representar el mundo que nosotros conocemos cotidianamente.

Por otro lado, según lo ya analizado a lo largo de este estudio, la estructura de *La paz de la buena gente* sería la forma abierta o no aristotélica con rasgos del *teatro del absurdo* —como clasifica y caracteriza Armando Partida Tayzán—, Norma Román Calvo define a esta estructura y anota algunos de sus elementos:

Es la estructura que va en contra de lo aristotélico y rechaza el orden tradicional del relato (principio, nudo y desenlace). Presenta las características: a) la historia se presenta fragmentada y discontinua; b) se construye la obra en cuadros o escenas sin que sean causa o efecto unas de otras y c) el final de la historia queda abierto.

Una de tendencia de este tipo de estructura es el *teatro del absurdo*: este surge a partir de 1950 como consecuencia de la crisis social y existencial que provocó la Segunda Guerra Mundial. Los valores tradicionales que regían a la sociedad han perdido su significado y ahora el comportamiento del hombre se torna absurdo y está compuesto de incertidumbre y de expectativa ilusoria. Las características principales son: estructura a cuadros, explora una condición humana en vez de contar una historia, la acción más que lineal es circular, el tiempo y el espacio están fuera del mundo real, el lenguaje está distorsionado y los personajes son tipos o símbolos. Se repite obsesivamente, la situación no tiene principio ni fin y los valores están invertidos.¹²⁸

De acuerdo a las influencias anteriores, la propuesta de Partida y Calvo, y con lo ya analizado, vemos que esta obra de Villegas no es aristotélica y está creada con base en el Teatro del Absurdo, pues: se encuentra fragmentada en 34 secuencias discontinuas, no cuenta una historia completa sino que cuenta las experiencias de siete personajes y siete siluetas desde su condición despersonalizada numéricamente, estos están destinados a fracasar y están llenos de incertidumbre con expectativas ilusorias; la acción es circular porque empieza sin dar un contexto y termina abierta, cada secuencia cuenta una historia distinta sin final definido, el lenguaje de los personajes no permite la comunicación entre ellos y está distorsionado mediante la animalización, onomatopeyas, falsos silogismos y frases hechas

¹²⁸ Norma Román Calvo, “La estructura superficial del texto dramático”, *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*, México, Editorial Pax/UNAM, 2003, pp. 94-99.

como clichés y canciones de juego populares mexicanos; está llena de repeticiones obsesivas, desesperadas y absurdas; ninguna situación tiene origen ni conclusión; los valores morales de los personajes están invertidos (al igual que el título con el contenido de la obra); y no hay tiempos ni espacios concretos, pues están fuera de la realidad.

6.5. Características específicas del teatro del absurdo latinoamericano

En el tenor del teatro del absurdo latinoamericano como género desdeñado, Quackenbush está seguro de que la falta de interés en la sociedad espectadora es para no enfrentarse con su realidad en un recinto donde deberían relajarse viendo héroes y no antihéroes que los representan más fielmente:

En varias partes de Latinoamérica, el teatro del absurdo refleja la realidad de la existencia. Si en Hispanoamérica ciertas clases sociales rechazan este teatro, no será porque se nieguen a aceptarlo o no lo entiendan, sino por su falta de interés para responsabilizarse por las acciones representadas en el escenario. Además muchos espectadores van al teatro para ser entretenidos pasivamente; no obstante, el Teatro del Absurdo requiere una participación activa del público.¹²⁹

Hay que reconocer que en contraste con el teatro del absurdo occidental, una de las contribuciones más importantes de las obras hispánicas del absurdo es la cualidad de comunicar el mensaje al espectador/lector, a pesar de su estructura rebuscada y lenguaje metafórico. En la obra de Villegas con sus juegos y giros lingüísticos, esta característica es fundamental:

El mensaje, a pesar de esconderse simbólica y metafóricamente, nunca se pierde totalmente; se mantiene una correspondencia entre el lenguaje y el efecto que tiene sobre el público, una condición, que la mayoría de las veces, desaparece en el teatro del absurdo europeo. Por lo general el absurdo hispanoamericano no auspicia una ruptura entre el lenguaje y su significado o mensaje. En consecuencia, los practicantes del Teatro del Absurdo en Hispanoamericano casi siempre usan la terminología absurda y su desintegración lingüística para transmitir el propósito de

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 142.

la pieza; tal fin nunca se pierde, sino que se centra más, por medio del esfuerzo verbal.¹³⁰

Este mensaje llega al público de manera ácida, mordaz o, en ocasiones, humorística, pues las mismas acciones repetitivas y sin sentido causan un humor negro suavizando lo trágico y aberrante que pueden ser las situaciones caóticas vividas por los antihéroes de la obra; el espectador asimila lo amargo mediante lo cómico, dice Quackenbush:

Las distorsiones tuercen las costumbres, convirtiendo las gracias en tensión, expurgando con risa el escándalo del auditorio. Con el uso de la ironía, la sátira o la paradoja, el absurdista produce un sentido de fuerte desengaño, transmitido por el hilo de la risa.¹³¹

6.6. Estructura no aristotélica

La estructura del teatro del absurdo hispánico es complicada por los saltos rítmicos que causan las secuencias dispares entre las que se divide la obra. Ya que la acción es lineal con múltiples rupturas conceptuales entre secuencias, además de desarrollarse juegos rítmicos difíciles de seguir:

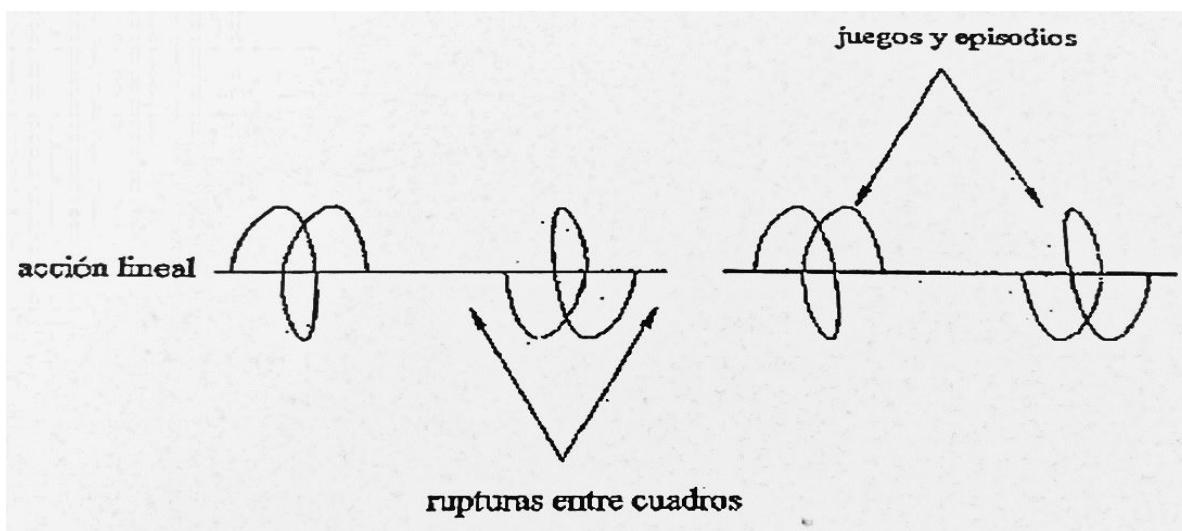
Las acciones se rompen en juegos o cuadros que, en su desarrollo, parecen disimilares, pero se relacionan conceptualmente. La espiral de acción no es continua, aunque los cuadros mantienen una interdependencia. Las escenas se convierten en *mise en abyme*, es decir, en cuadros internos, interconectados e interdependientes, creados por los mismos actores, que repiten discursos.¹³²

El esquema correspondiente a lo anterior sería:

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 146.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 148.

¹³² *Ibíd.*, pp. 149-150.



Si bien en *La paz de la buena gente* existe esta ruptura de ritmo entre las secuencias, como la estructura anterior, he demostrado en los capítulos anteriores que los cuadros sí tienen una continuidad y ejes temáticos que los unen según sus personajes en común y sus historias narradas desarrolladas de principio a fin en la obra. Esto se reafirma con la propuesta de Quackenbush, pues:

Los actores dan unidad a la puesta en escena, pero logran individualidad, a través del contexto de los juegos y sus variantes temáticas. Cada cuadro de la acción lineal tiene su propio desenlace, pero éste casi nunca corresponde a la lógica realista o a la relación ente causa y efecto, produciendo una sensación disyuntiva, así como saltante entre episodios. La falta de tensión dramática, en obras del absurdo, provoca inquietudes en el público adoctrinado por las formas comunes. La mayor parte del impacto del absurdo se funda en la falta de congruencia entre la acción y la escenificación, así también en las preconcepciones bien establecidas de los espectadores respecto de la existencia “normal”.

En el absurdo se presenta una visión del mundo en la cual los hechos monstruosos no producen reacción alguna por parte de los personajes. En la mayoría de los casos, no parece haber correspondencia entre la acción y la reacción teatrales.¹³³

Por lo tanto, *La paz de la buena gente* como obra del teatro del absurdo mexicano puede entenderse agrupando las secuencias de acuerdo con sus elementos comunes, para

¹³³ *Ibíd.*, p. 150.

finalmente comprenderla en su totalidad uniendo las siete situaciones de una crítica social de la existencia humana contemporánea. Lo cual causará una conclusión reflexiva en el público que pueda verse en su época y contexto cultural. Los temas principales tratados por Villegas en esta obra serían: el amor/desamor, la sexualidad, la vida/muerte, la violencia urbana: física y psicológica, el miedo, la paranoia, la desesperanza, y la pérdida de identidad.

7. Conclusiones

Al ubicar la obra *La paz de la buena gente* en el teatro del absurdo mexicano se demuestra que su estructura no es aristotélica por ser una obra fragmentada en 34 secuencias, por su innovadora manera de despersonalizar a sus personajes convirtiéndolos en números y los juegos de lenguaje que reflejan la falta de comunicación entre los personajes. Su absurdo es inspirado en las tendencias existencialistas, expresionistas y absurdas europeas que retomaron los autores hispanoamericanos influyentes en Villegas; que en comparación con el género occidental, el absurdo mexicano sí logra crear conciencia en el público acerca de las situaciones que denuncia, el mensaje es claro y las situaciones son tomadas de la realidad, lo cual permite mayor entendimiento y reconocimiento nacionalista.

También considero que lo innovador y peculiar de esta obra es su vigencia infinita, pues las situaciones se presentan en un tiempo indefinido y en espacios diversos e inimaginables en los que el público podrá colocarlas en cualquier momento, pues posiblemente seguirán los mismos problemas, discusiones, vacíos, preocupaciones, complejos, dudas, rencores y amores de la humanidad. De esa manera, el dramaturgo potosino convierte su obra cíclica, vigente y eterna mediante el tiempo indefinido, con la idea paradigmática del existencialismo francés: el eterno retorno.

Villegas despersonaliza a los personajes de su obra convirtiéndolos en actantes al numerarlos y no nombrarlos, sin embargo les da rasgos que definen a cada uno y diferencian entre sí; por ello resulta fácil relacionar todas sus secuencias, aunque aparezcan separadas. Las siluetas serían un ejemplo innovador de la pérdida de identidad en el mundo actual, donde todos somos importantes y a la vez somos ignorados dentro de este mundo caótico.

Los 14 personajes son antihéroes, esta es otra característica del teatro del absurdo; de esta manera, el público no podrá ver en el escenario personajes idealizados, sino que se creará un extrañamiento con ellos —al estilo brechtiano— en el espectador/lector. Quizá el público sólo logrará ver reflejado a su prójimo, mas no a él mismo, en los antihéroes degradados y sus acciones que juzgarán de acuerdo a su moral y perspectiva humana, pero nunca se atreverán a compararse con dichos antihéroes, pues no aceptarán ser como ellos. Aquí podrán juzgar si estos siete personajes y siete siluetas son gente buena o mala, y si se encuentran viviendo en paz o desesperados por sus caóticas existencias paralelas al mundo real.

Tomando en cuenta todo lo anterior, concluyo que Villegas deja aislados y en el anonimato a los personajes de su obra por dos razones: 1) para que los espectadores/lectores puedan asignarle a cada personaje el estrato social determinado que sea su voluntad. 2) Para lograr reflejar a toda la sociedad mexicana, representada en las siluetas (“las que sean”); por el mismo motivo le asigna números y características únicamente de género y edades indeterminadas (“un joven”, “una mujer”).

El elemento más absurdo que nos presentó Villegas desde el inicio fue el título de su obra: *La paz de la buena gente* para que nos animáramos a leer una obra pacífica, ideal y llena de bondad, pero resulta que es todo lo contrario desde la primera secuencia. El falso protagonismo de *la buena gente* se representa por un conjunto de 14 personajes deshumanizados, degradados, infelices, insatisfechos, violentos, amargados, decepcionados, traumatizados, encarcelados, perdidos, asustados, censurados y cerrados; que se encuentran arrojados en lugares atemporales, solitarios e inefables existiendo en un mundo de caos, intentando alcanzar por lo menos un momento de paz y felicidad, pero siempre fracasan y terminan derrotados.

Incluido en la “generación perdida”, Oscar Villegas es un dramaturgo vigente, innovador y pionero en crear teatro del absurdo mexicano auténtico, quizá influenciado por sus maestros y grandes dramaturgos: Juan José Arreola, Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido (a quien dedica *La paz de la buena gente*), sin importarle las críticas de las puestas en escena ni la poca importancia que se le dio a su obra y a sus dotes dramáticas en su época. Él siempre se definió como el adjetivo que da origen a las vanguardias: *avant garde*. Sin duda, Villegas fue consiente de lo que escribía y del género al que pertenecerían sus obras; prueba de ello es su uso del lenguaje, la estructura no aristotélica, sus personajes despersonalizados y la ambigüedad espacio-temporal utilizados.

La obra de Óscar Villegas debe ser estudiada a profundidad, con mucha paciencia, imaginación y dedicación, pues es un teatro que se sale del canon, pero que logra reflejar una sociedad en decadencia, sin posibilidades aparentes de cambiar o mejorar; saca a flote los peores vicios y caracteres humanos con complicados giros lingüísticos de la lengua popular mexicana, estructuras complejas y finales abiertos. Su estilo es único y difícil de apreciar por el público en general; sin embargo, acercándose a la teoría dramática contemporánea y a los estudios pertinentes se lograrán futuras investigaciones valiosas para la obra total de Villegas, además de las ya realizadas en el extranjero, pues es nuestro deber rescatar la literatura nacional en su mismo país de origen.

Espero contribuir con esta investigación al análisis literario del teatro del absurdo mexicano y exhortar a interesarse por la dramaturgia mexicana contemporánea, pero sobre todo a aquellos autores que pasaron inadvertidos por la crítica teatral y literaria de su tiempo, perjudicando su apogeo y valoración merecida en vida. Hago un llamado a los jóvenes investigadores mexicanos a interesarse por el teatro nacional moderno, pues es el teatro que nos define actualmente como cultura mexicana y nos representará en la posteridad. No hay

que seguir socavando en obras de autores trabajados en millares de libros, sino descubrir obras ignoradas, difíciles, empolvadas y poco editadas para crear nuevo conocimiento y revivir a aquellos dramaturgos originales que se quedaron esperando ser valorados y reconocidos por el mundo intelectual.

8. Bibliografía

- ALONSO de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 2008.
- BOBES Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BURGESS, Ronald D., “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”, *Latin American Theatre Review*, Kansas, Spring (1985), pp. 93-99.
- CARBALLIDO, Emilio, “Datos de los autores: Óscar Villegas” en *Teatro Joven de México*, 9ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, Col. Teatro, p. 345.
- El Faro Cultural, 30 de junio de 2015, <http://elfarocultural.com/2015/06/la-paz-de-la-buena-gente-dramaturgia-de-oscar-villegas-con-la-direccion-de-daniel-constantini-primera-temporada-julio-2015/>, consultado el 20 de junio de 2016.
- ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- ESPINOSA, Tomás, “Mucho gusto en conocerlo”, *Tramoya*, (1984/85), núm. 1, pp. 3-6.
- GARCÍA Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012.
- GEIROLA, Gustavo, “Protocolos de obediencia, dinámica perversa y fantasías masculinas en Óscar Villegas y Eduardo Pavlovsky”, *Latin American Theatre Review*, 32: 1, (1998), pp. 81-98.
- GÓMEZ Barrios, Armín, “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático”, *El hipogrifo teatral: cuaderno de investigación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (Cuaderno 2: encuentros y miradas a la teoría teatral)*, México, junio 2011, núm. 2, pp. 74-87.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, *La Mirada Crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, Felipe Reyes Palacios (pról. y ed.), Adriana Carbajal Segura (recopilación), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Paso de Gato, 2015, Serie Historia.
- ITA, Fernando de, Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamérica, Frankfurt, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, trad. Diana González, México, Cendeac/Paso de Gato, 2013.
- MONCADA, Luis Mario, “La corrupción somos todos, 1980” y “Víctimas del pecado neoliberal, 1992”, en *Así pasan... Efemérides Teatrales 1900-2000*, Edgar Ceballos (ed.), Carlos Moncada Ochoa (pról.), México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Escenología, 2007.
- PARTIDA Tayzan, Armando, *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- _____, *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico (dramaturgia mexicana del fin de milenio)*, México, CONACULTA-FONCA/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigaciones, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes, 2002.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando del Toro, Paidós, Madrid, 1980, s.v. “Espacio”.
- _____, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000.
- QUACKENBUSH, L. Howard, *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*, México, El prestidigitador/Universidad Autónoma

- de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 2007.
- RABELL, Malkah, “Se alza el telón. *La paz de la buena gente* por la Universidad Veracruzana” en *El Día*, 17 noviembre 1980, p. 19.
- _____, “Se alza el telón. Una mirada retrospectiva sobre el año teatral en México. Autores, directores y escenógrafos” en *El Día*, 06 enero 1988, p. 19.
- ROMÁN Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*, México, Editorial Pax/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- TORIJA Aguilar, Jaime y Ramírez Cuervo, Thelma I., *Filosofía y teatro: entre la filosofía y Nueva dramaturgia Mexicana en el imaginario del vacío*, México, Centro Nacional de Investigación Documental, Información y Difusión Teatral Rodolfo Usigli, 2011.
- TORO, Fernando del, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, México, Galerna, 1987.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1998.
- _____, *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, trad. Armina María Córdova, Galerna, Buenos Aires, 2002, Col. Teatrología, s.v. “Secuencia”, “Didascalia” y “Tiempo”.
- VILLEGAS, Óscar, *La paz de la buena gente*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, Col. Molinos de Viento (núm 14).
- _____, Óscar, *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*, 1ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, Col. Teatro (Serie Nueva Dramaturgia).
- WOODYARD, George, “El teatro de Óscar Villegas: experimentación con la forma”, *Texto crítico*, 10 (1978), núm. 10, pp. 32-41.

9. Apéndices

9.1. Entrevista a Óscar Villegas por Tomás Espinosa *Tramoya* (núm. 1, 1984):



Discípulo de Emilio Carballido y de Juan José Arreola, autor de "Atlántida", "Santa Catarina", "Marlon Brando es otro" y otras rara avis teatrales: bailaror acorazonado de danzón, rumba y mambo, Oscar Villegas habla de Oscar Villegas:

—“Cuando empecé a escribir teatro, primero hacía una lista de títulos de las obras que me gustaría hacer y luego las realizaba cada mes o cada tres meses. Ahora ya no escribo tanto ni digo tanto, porque las palabras han adquirido mucho significado para mí y hay muchas palabras que, de tan escritas, tan dichas y tan repetidas, ya no quieren decir

nada. Hay que buscar otras que digan más de lo que en un principio trataron de expresar aquéllas”.

—¿Es fácil escribir teatro?

—Para mí sí, a veces, porque así me evito la verborrea de la novela o la subjetividad de la poesía y no ando con cuentos.

—¿Tías tenido problema con el montaje de alguna de tus obras?

—Yo no, los directores, los actores y las obras sí, porque no las estrenan muy seguido ni muy bien.

—¿Quiénes se oponen a los jóvenes dramaturgos?

—Los intelectuales, los empresarios profesionales, los funcionarios que amacizan

3

TRAMOYA

hueso y no lo dejan hasta que el hueso los deja a ellos por osteoporosis.

—¿Qué dificultades has afrontado?

—Desde que empecé a conocer la parafernalia cultural: primero me dieron la beca de El Centro Mexicano de Escritores, porque era un joven talentoso y promisorio, y me la quitaron a los 15 días porque era un joven inexperto que no toleraba la crítica, pero los compañeros eran Juan Manuel Torres, Gustavo Sainz, Carlos Monsiváis y Héctor Mendoza -como comprenderás, era imposible alternar con ellos. Cuando se estrenó "El Renacimiento" en Jalapa, invitaron al maestro Azar -porque le gustaba el teatro de búsqueda o la búsqueda del teatro-, y fue a poner fervorosamente revistas de La Cebra sobre los programas de mano que había en las mesas. ¿Te explicas esa actitud? Después, en un coloquio de dramaturgos en el Teatro de la Universidad, vino una compañía de Monterrey exclusivamente a presentarse una noche con La Pira y media hora antes prohibieron la función porque esas obscenidades no podían ser vistas ni oídas en ese recinto universitario. Armé un escándalo, dejaron al gentío en la calle que estaba dispuesto a presenciar un happening en los arcos, por eso permitieron el

espectáculo que tuvo buena acogida y no pasó nada de lo que temían. Después, Margo Su fue nada menos que a la Sociedad General de Escritores a registrar Atlántida, como adaptadora, cuando lo que hizo fue tijeretear y adaptar la obra a su teatro de las "Vizcaínas". Luego Manuel Barbachano me habló para que le escribiera un guión a Juan Ibáñez, porque pretendían estrenar un espectáculo musical "mejor que en el Blanquita", en el cine Chapultepec, pero que no le dijera a nadie, lanzándome la pña de que iban a contratar dizque a Pérez Prado, Tongolele, María Victoria, Celia Cruz, "Resortes" y todos los et ales de la revista popular y que nada más faltaba el guión que yo tenía que hacer en quince días para estrenar al mes. Bueno, me entregaron un borrador de acotaciones que yo tenía que descifrar, interpretar y traducir en acción sobre una idea en abstracto del espectáculo musical; así lo hice y me pagaron una bicoca por 166 cuartillas y después me dijo don Manuel que esa "chingadera" no la podía presentar en el Teatro de la Nación, y no me volvieron a hablar nunca para nada. A fin de cuentas se quedaron con mis ideas, con el texto y el lenguaje. ¿Dime tú si eso es trabajar con gente profesional? Total, esos son aspectos exteriores, la mayor dificultad es que nos

toman en cuenta cada seis, cada doce o cada 18 años.

—¿Y ante esos pormenores qué haces?

—Escribir obras más difíciles, para que se les quite.

—¿Qué consejo le darías a un cachorro dramaturgo?

—Que escriba lo que él quiera escribir, nada por encargo en condiciones dudosas, que no lo sorprenda ningún empresario con las quimeras de oro; que no pida la beca del Centro de Escritores para no batallar con el criterio de don Panchito Monterde que como no habla vulgaridades ni malas palabras, sino puro lenguaje académico mejor chitón...

—¿Te consideras un autor de vanguardia?

—Me considero "avant garde".

—¿Se ha estudiado tu obra en el extranjero?

—George Woodyard, profesor de la Universidad de Kansas, hizo un ensayo muy objetivo y bien estructurado sobre mi obra y también un alumno de él me entrevistó para hacer otro.

—¿El público debe ir al autor o el autor al público?

—Viceversa. Deben ser las dos cosas, mejor si es al mismo tiempo.

—Algunos dicen que los dramaturgos no saben para quién escriben...

—Yo sí sé que escribo para mí, para mis amigos, para toda la

gente, menos para los que dicen eso.

—Tú descubriste la "Atlántida" de los 40s y 50s en el teatro, ¿sabes de otros intentos?

—Podrían ser: "El cuadrante de la soledad" de Revueltas; "Los signos del Zodíaco" de Magaña; "Cada quien su vida"; o incluso "Olimpica" de Azar.

—Mucha gente piensa que tus obras son guiones de cine...

—Sí, porque cuando escribo no pienso que voy a ser representado, pienso en la acción sin límite de tiempo y espacio. Fausto de Goethe también parece guión de cine...

—Las buenas conciencias te han acusado de "poco académico"

—Qué bueno que así sea. Cuando estudié en la Academia de San Carlos, en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela de Teatro del INBA, fui como sombra que pasa. Y como el artista es el que hace al pueblo (y viceversa), me nutro de mis experiencias en el mercado, en la calle, en los camiones de redilas, en mi trabajo de todos los días y en mis pasiones.

—¿Sabe Marlon Brando que tienes una obra que se llama "Marlon Brando es otro"?

—¡Brincos diera yo porque así fuera! O te podría decir "sí, me ha escrito pidiéndome una copia".

5

RAMONA

—¿Conociste al maestro Novo?

—Siempre lo admiré y me sigue pareciendo que es el único y verdadero intelectual de México, estoy infinitamente agradecido con él por el tiempo que me dedicó; por sus libros, por sus atenciones porque siempre que fui a verlo me recibió muy bien y los homenajes que le hacían yo los disfrutaba mucho, como cuando le pusieron su nombre a su calle y después de leer *Sátira* lo respeto todavía más.

—¿Conoció tus obras?

—Por supuesto. Desgraciadamente mis poemas que así le gustaron. Nuestras sesiones eran para oírlo hablar de cultura azteca. Le parecía que era yo el joven terrible que parecía bailarín.

—¿Qué otras personas se han ocupado de tu obra?

—Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández.

—En varias de tus obras hay música de Los Beatles, ¿qué significaron para ti?

—Sí. Significaron creo que lo

mismo que para la generación "pasada": el destape, el desgüeño, la sacudida, porque antes era muy squash y desde que vi "La noche de un día difícil" mi vida cambió formalmente.

—¿Conociste a Ninón Sevilla?

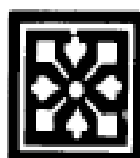
—Tal como lo dije en mi artículo "Ninón de la vida diaria". Después quise hacerle una entrevista y la anduve persiguiendo en un centro nocturno de insurgentes, le di un cuestionario de 90 preguntas y quedó afónica y aterrada. Dijo que estaba yo bien para entrevistar a los de un campo de concentración. Y ya después se fue a radicar a Nueva York. Se casó con un gángster, enviudó y heredó toda su fortuna.

—Y tú ¿sabes bailar mambo?

—Sí. Rumba, danzón, cha cha chá, "Al calor de la cumbia" y demás danzas étnicas. Solo me falta ir a bailar a Chalma.

—¿En dónde te metes que sabes tantas cosas de los lenguajes?

—En la cabeza.



P. primera S. sociales C. cultural	E. espectáculos Ed. editorial	INBA DEPARTAMENTO DE PRENSA					
		ABA/7 168 20/06 - 4 MAR. 1979 Fecha.					
Publicación.	Sección.	P	S	C	E	Ed	Pag.

el mullis de

OSCAR VILLEGAS

por Tomás Espinosa

escribo tanto ni digo tanto, porque las palabras han adquirido mucho significado para mí y hay muchas palabras que, de tan escritas, tan dichas y tan repetidas, ya no quieren decir nada. Hay que buscar otras que digan más de lo que en un principio tuvieron de expresar aquéllas".
 —¿Es fácil escribir teatro?

—PARA mí sí, porque así me evito toda la verborrea de la novela o la subjetividad de la poesía y no me ando con cuentos.
 —¿Has tenido problemas con el montaje de alguna de tus obras?
 —Yo no, los directores, los actores y las obras sí, porque no las estrenan muy seguido.
 —¿Quiénes se oponen a los jóvenes dramaturgos?
 —Los intelectuales, los empresarios profesionales, los funcionarios que amacizan hueso y no lo dejan hasta que el hueso los deja a ellos por osteoporosis.
 —¿Qué dificultades has afrontado?

—DESDE que empecé a conocer la parafernalia cultural, primero me dieron la beca de El Centro Mexicano de Escritores, porque era yo un joven talentoso, y me la quitaron a los 15 días porque era yo un joven inexperto que no toleraba la crítica, pero los compañeros eran Juan Manuel Torres, Gustavo Sainz, Carlos Monsiváis y Héctor Mendoza— como comprenderás era imposible alternar con ellos. Cuando se estrenó "El renacimiento" en Jalapa, invitaron al maestro Azar—porque le gustaba el teatro de búsqueda o la búsqueda del teatro—, y fue a poner ferocemente revistas de "La cabra" sobre los programas de mano que había en las mesas, ¿te explicas esa actitud? Después, en un coloquio de dramaturgos en el Teatro de la Universidad, vino una compañía de Monterrey exclusivamente a presentarse una noche con "La pira", y media hora antes prohibieron la función porque esas obscenidades no podían ser vistas ni oídas en ese recinto universitario. Armé un escándalo, dejaron el gentío en la calle que estaba dispuesto a presenciar un happening en los arcos, por eso permitieron el espectáculo que tuvo buena acogida y no pasó nada de lo que temían. Después, Marco

Su fue nada menos que a la Sociedad General de Escritores a registrar "Atlántida", como adaptadora, cuando lo que hizo fue tijeretear y adaptar la obra a su teatro de las "Vizcainas". Luego, Manuel Barbachano me habló el año pasado para escribirle un guión a Juan Ibáñez, porque pretendían estrenar un espectáculo musical "mejor que en el "Blanquita", en el cine Chapultepec, lanzándome la paña de que iban a contratar dizque a Pérez Prado, Tongolele, Fernando Allende, María Victoria, Celia Cruz, "Resortes" y todos los et ales de la revista popular y que nada más faltaba el guión que

texto y el lenguaje. ¿Dime tú si eso es trabajar con gente profesional? Total, esos son aspectos exteriores, la mayor dificultad es que nos toman en cuenta cada seis, cada doce o cada 18 años.
 —¿Y ante esos pormenores qué haces?
 —Escribir obras más difíciles, para que se les quite.
 —¿Qué consejo le darías a un cachorro-dramaturgo?

—QUE escriba lo que él quiera escribir, nada por encargo en condiciones duras, que no lo sorprenda ningún empresario con las quimeras de oro; que no pida la beca del Centro de Escritores para no batallar con el criterio de don Panchito Monterde que como no había vulgaridades ni malas palabras, sino puro lenguaje académico, mejor chitón...
 —¿Te consideras un autor de vanguardia?
 —Me considera "avant garde"
 —¿Se ha estudiado tu obra en el extranjero?
 —George Woodyard, profesor de la Universidad de Kansas, hizo un ensayo muy objetivo y bien estructurado sobre mi obra y también un alumno de él me entrevistó para hacer otro.
 —¿El público debe ir al autor o el autor al público?
 —Viceversa. Deben ser las dos cosas, mejor si es al mismo tiempo.
 —Algunos dicen que los dramaturgos no saben para quién escriben...

—YO si sé que escribo para mí, para mis amigos, para toda la gente, menos para los que dicen eso.
 —Tu descubriste la "Atlántida" de los 40s y 50s en el teatro, ¿sabes de otros intentos?
 —Podrían ser "El cuadrante de la soledad" de Revueltas; "Los signos del zodiaco", de Magaña; "Cada quien su vida", o incluso "Olimpicus", de Azar.

P. primera	E. espectáculos
S. sociales	Ed. editorial
C. cultural	

INBA
DEPARTAMENTO DE PRENSA

Publicación. EXCELSIOR	Sección.	P	S	C	E	Ed	Pag.	Fecha. 20/08 - 4 MAR. 1979
-------------------------------	----------	---	---	---	---	----	------	-----------------------------------

MIGO y discípulo de Novo, autor de "Atlántida", "Santa Catarina", "Marlon Brando es otro" y otras raras avis teatrales; bailarín aco-razonado de danzón, rumba y mambo, Oscar Villegas habla de Oscar Villegas:

"Cuando empecé a escribir teatro, primero hacía una lista de títulos de las obras que me gustaría hacer y luego las realizaba cada mes o cada tres meses. Ahora ya no

yo tenía que hacer en quince días para estrenar al mes. Bueno, me entregaron un bocado de anotaciones que yo tenía que dar, interpretar y traducir en acción sobre una idea en abstracto del espectáculo musical; así lo hice me pagaron una bicoca por 16 cuartillas y después me dijo don Manuel que esa "chingadera" no la podía presentar al Teatro de la Nación, y no me volvieron a hablar nunca para nada. A fin de cuentas se quedaron con mis ideas, con el

—Mucha gente piensa que tus obras son guiones de cine...

—Sí, porque cuando escribo no pienso que voy a ser representado, pienso en la acción sin límite de tiempo y espacio. Fausto, de Goethe, también parece guión de cine...

—Las buenas conciencias te han acusado de "poco académico"...

—QUE bueno que así sea. Cuando estudié en la Academia de San Carlos, en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela de Teatro del INBA, fui como sombra que pasa y, como el artista es el que hace al pueblo (y viceversa), yo me nutro de mis experiencias en el mercado, en la calle, en los camiones de redilas, en mi trabajo de todos los días y en mis pasiones.

—¿Sabe Marlon Brando que tienes una obra que se llama "Marlon Brando es otro"?

—¿Brincos diera yo por que así fuera! O te podría decir "Sí, me ha escrito pidiéndome una copia"

—¿Conociste al maestro Novo?

—Siempre lo admiré y me sigue pareciendo que es el único y verdadero intelectual de México, y yo estoy infinitamente agradecido con él por el tiempo que me dedicó; por sus libros, por sus atenciones porque siempre que fui a verlo me recibió muy bien y los homenajes que le hacían yo los disfrutaba mucho, como cuando le pusieron su nombre a su calle y después de leer Sátira lo respeto todavía más.

—¿Conoció tus obras?

—POR supuesto. Nuestras sesiones eran para hablar de cultura azteca. Le parecía que era yo el joven terrible que parecía bailarín.

—¿Qué otras personas se han ocupado de tu obra?

—Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández.

—En varias de tus obras hay música de Los Beatles, ¿significaron algo para ti?

—Sí. Significaron yo creo que lo mismo que para la generación "pasada": el destape, el desgüeño, la sacudida, porque antes era yo muy squash y desde que vi "La noche de un día difícil" mi vida cambió formalmente.

—¿Conociste a Ninón Sevilla?

—TAL como lo dije en mi artículo "Ninón de la vida diaria". Después quise hacerle una entrevista y la anduve persiguiendo en un centro nocturno de Insurgentes, le di un cuestionario de 90 preguntas y quedó afónica y aterrada. Dijo que estaba yo bien para entrevistar a los de un campo de concentración. Y va después se fue a radicar a Nueva York. Se casó con un gangster, en- viudó y heredó toda su fortuna.

—Y tú, ¿sabes bailar mambo?

—Sí. Han hecho rueda para verme bailar rumba, danzón, cha cha chá, "Al calor de la cumbia" y demás danzas étnicas.

—¿En dónde te metes que sabes tantas cosas de los lenguajes?

—En la cabeza.

9.2. Programas de mano hallados de tres representaciones de *La paz de la buena gente*

6 de noviembre de 1980:

FONAPAS

Presidente del Comité Técnico
SRA. CARMEN ROMANO DE LOPEZ PORTILLO

Director General
LIC. ANTONIO JUAN-MARCOS I.

Subdirector General
ING. ALFREDO ELIAS AYUB

Director de Programación
LIC. MIGUEL TIRADO

UAM

Rector General
DR. FERNANDO SALMERON ROIZ

Secretario General
LIC. ROLANDO GUZMAN FLORES

Dirección de Difusión Cultural
LIC. CARLOS MONTEMAYOR

Departamento de Actividades Culturales
SR. GUILLERMO SERRET VILLANUEVA

CONGRESO DEL TRABAJO

Presidente
DIP. ANGEL OLIVO SOLIS

Coordinador General
SEN. RAMIRO RUIZ MADERO

CONACURT

Director General
LIC. JAIME ARAIZA VELAZQUEZ

Secretario General
JOAQUIN LANZ

Teatro Ricardo Flores Magón (antes 5 de Mayo)
Unidad Habitacional Tlatelolco (atrás de la estación del Metro)

Estreno de Temporada: jueves 6 de noviembre a las 21:00 hrs.

Funciones: jueves, viernes y sábados a las 19:30 hrs.

Noviembre y diciembre de 1980



Nueva Dramaturgia Mexicana

LA PAZ DE LA BUENA GENTE

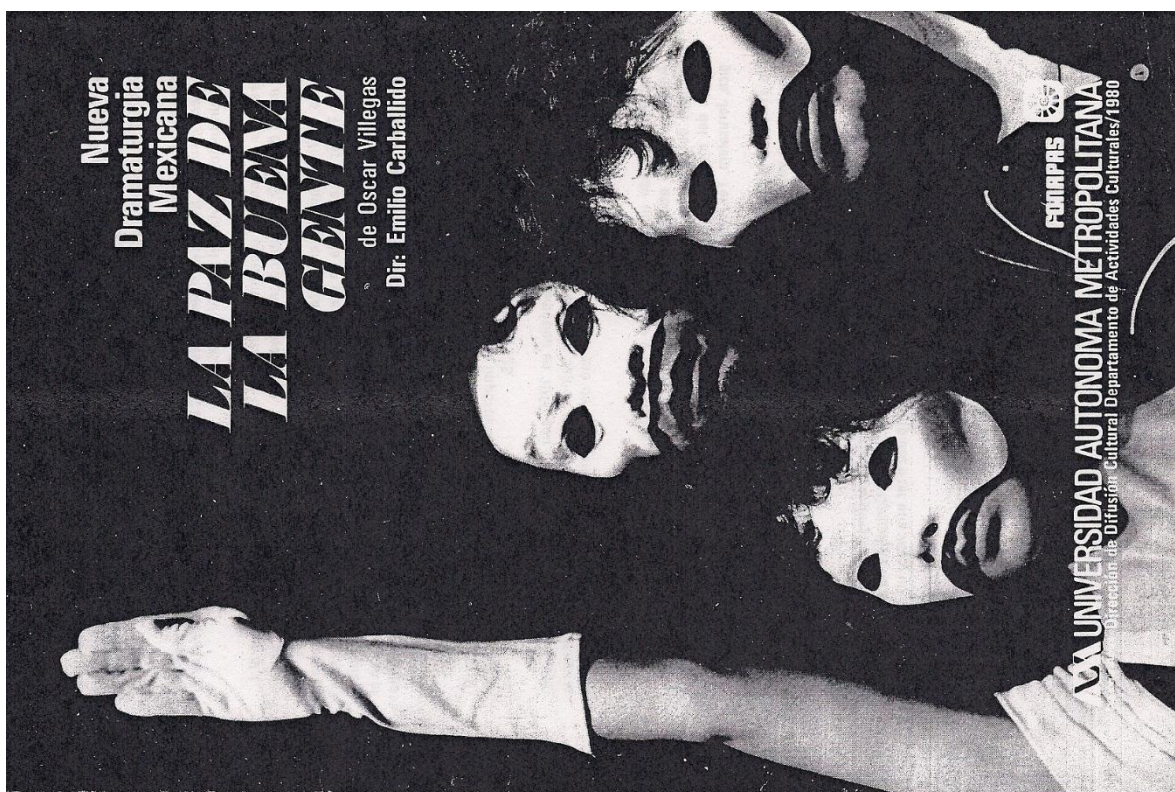
de Oscar Villegas

Dir: Emilio Carballido

FONAPAS

LA UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Dirección de Difusión Cultural Departamento de Actividades Culturales/1980



OSCAR VILLEGAS nació el 18 de marzo de 1943 en Ciudad del Maíz, S.L.P. Estudió la carrera de Artes Plásticas en la Academia de San Carlos; terminó la carrera de Director en la Escuela de Arte Teatral del INBA y llevó Teoría y Composición Dramática en la UNAM. Estudió con Juan José Arreola en su taller "Mester".

Ha publicado *El renacimiento*, farsa, en **La Palabra y el Hombre**. No. 44, 1968; *La paz de la buena gente*, en **Revista de Bellas Artes** 1968; *El señor y la señora* y *Marlon Brando es otro*, un tomo, editorial del INJUVE, 1969.

Estrenó *La pira* con un excelente montaje de Luis Martín en **El Grillo**, Monterrey, N.L., en mayo de 1970; la publicó en **Tramoya** No. 9, 1977. *Santa Catarina* ganó el premio único en el concurso de la oficina del Derecho de Autor de la SEP, en 1969, y el premio Protea, 1976. Publicada en **Editorial Extemporáneos**, *Atlántida*, apareció en **Tramoya** No. 2, 1976; fue estrenada en ese año por la Compañía de la Universidad Veracruzana, en Xalapa. Los teatros del Seguro Social, ejerciendo censura, no permitieron que viniera de gira a México. En 1977 tuvo un segundo estreno profesional, ahora en el D.F., en el teatro **Vizcainas**. El primer montaje fue dirigido por Marta Luna; el segundo, por Julio Castillo.

Sin lugar a dudas el dramaturgo vivo más importante de nuestro país, Emilio Carballido nació en Córdoba, Veracruz, el año de 1925.

Inició su carrera de escritor dramático en 1950 con la comedia *Rosalba y los llaveros*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Salvador Novo, deferencia especial del maestro hacia el primer estreno de un joven autor, que con él apuntaba su posterior y constante talento.

Carballido ha sido un autor prolífico y exitoso. En 1963 recibió el premio Casa de las Américas por la obra *Un pequeño día de ira* y en numerosas ocasiones ha recibido los premios de la crítica a la mejor obra del año. Sus obras se han escenificado en varias partes del mundo y en diversos idiomas: Madrid, Cuba, Nueva York, París, Suiza, Bélgica, Jerusalem, Tel-Aviv, Oslo, Praga, han aplaudido parte de su producción.

Ha escrito, a la fecha, más de cincuenta obras dramáticas, y es autor también de cinco novelas y un volumen de cuentos. *El norte*, *El sol*, *Las visitas del diablo*, *La vela oxidada*, *Los zapatos de fierro*, y la colección de cuentos llamada *La caja vacía*, han sido impresas en inglés, ruso, italiano y rumano.

Lo que Carballido nunca ha hecho en el país, hasta ahora, es dirigir ni sus obras ni las de otros. Para iniciarse en un oficio que debe de serle próximo, Carballido ha elegido la obra de un autor que, como él mismo en su tiempo, empieza a ser una voz y un nuevo aliento en el teatro de lengua española.

Para ver, pues, cómo un hombre de teatro cierra el círculo de los oficios, el estreno en México de Carballido como director teatral es, en el sentido más sólido de la palabra, un acontecimiento en el que vale la pena estar presente.

LA BUENA GENTE

¿Quién es la buena gente de que habla el título? Somos nosotros, nuestra sociedad, nuestro barrio. ¿Y la paz en que vivimos, es esta que vamos a ver? Lo es, dice el autor. Y la alcanzamos cumpliendo lo que estimamos justo y decente, midiendo a la vida y a los demás y a nosotros mismos con nuestras escalas de valores.

Una cadena de escenas independientes **enlaza** historias continuadas. En *sketches*, casi como de revista, se mueven siluetas, seres no identificados, tipos. Son situaciones vistas dentro de un panorama amplio, con trazo caricaturesco.

Siete personajes tienen historias continuadas: el que busca y el que lo sigue... ¿qué buscan? ¿Algo para entender la vida, un maestro, el Papa, el gurú, la razón que les justifique estar en este mundo? Buscan sin saber, pero a algún punto llegan... Un ama de casa, una madre, toma conciencia lentamente de que la realidad es terrible.

Una joven encuentra novio y ambos alcanzan la vida convencional más feliz posible. Su hermana busca y encuentra en los demás una realización profunda: la oposición de sexos la deslumbra en vez de agredirla, halla el amor, valor máximo propuesto por la obra, halla la naturaleza y el contacto arrobado con esa realidad externa. Alcanza un punto de fuerza y lucidez. Por el mismo camino, una mujer se degrada. Hace una vida sexual promiscua tan vacía, que ni siquiera vemos a sus parejas: como si estuviera sola... Y cuando de veras lo está, alcanza el filo de una revelación trascendente... Para dejarla ir y caer en el polo opuesto.

La obra está organizada como un gran fresco: en torno a estos siete personajes bulle un mundo. Y se desprende de todo ello el misterio de existir, el misterio de la identidad personal, el del tiempo. Bullen la realidad y sus proposiciones, la fascinación del mundo, la de participar o excluirse. Y la necesidad desesperada en que estamos de hallar un sentido último a nuestros días.

Puede pensarse en Beckett y en Ionesco (más en Beckett), pero más que una influencia literaria es una coincidencia con un modo de ver la Realidad. Oscar Villegas ve con sus propios ojos, lo que descubre pertenece a nuestro mundo personal y circundante.

La obra es compleja y exigente. El tratamiento literario es bello. (O.V. fue discípulo prosístico de Juan José Arreola). *Atlántida* lo dió a conocer como el autor profesional que era desde años atrás. Ganó dos premios con *Santa Catarina*, el de la Dirección del Derecho de Autor y el de la SOGEM. Toda su obra está publicada en la **Revista de Bellas Artes**, en **Tramoya**, en un tomo del INJUVE, en una antología de la editorial **Extemporáneos**, en la **Palabra y el Hombre**, en **Teatro Joven de México**. Los títulos publicados en estas revistas y ediciones son: *La pira*, *El señor y la señora*, *El renacimiento*, *Atlántida*, *Santa Catarina*, *Marlon Brando es otro*, y *La paz de la buena gente*.

George Woodyard (Latin American Theatre Review) y otros especialistas han estudiado con interés la obra de nuestro autor. Consideran, como nosotros, que Oscar Villegas ha hecho contribuciones importantes al teatro en lengua española.

PILAR SOUZA, TARA PARRA en:
LA PAZ DE LA BUENA GENTE
de Oscar Villegas

Reparto:

- 1 – (El que busca)
Su silueta
- 3 – Una Madre
- 6 – Su hija menor
- 7 – El novio
- 2 – La otra hija
- 4 – Un joven
- 5 – Una mujer

Luis Arturo Valadez
Froylán Cuenca
Pilar Souza
Martha Serret
Carlos Ortega
Teresa Valenzuela
Melchor Burciaga
Tara Parra

Siluetas: Valentina Hernández,¹
Héctor Dávalos,²
Alicia Pacheco,³
Miguel Galván,⁴
Raymundo Robles,⁵
Froylán Cuenca, Tara Parra, Melchor Burciaga, **Martha Serret**, Carlos Ortega,
Luis Arturo Valadez, Pilar Souza, Teresa Valenzuela

- (1) Señala rumbos, "verde", etc.
- (2) Mariposa, reencuentro con el amigo, sargento, etc.
- (3) "He perdido mi juventud", "no, no, no, no", etc.
- (4) "Soy todo eso y más", reencuentro con el amigo, etc.
- (5) Fotógrafo, paloma, domador, etc.

Manipuladores: Héctor Dávalos
Luis Arturo Valadez
Raymundo Robles

Piano: Antonio Argudín
Flauta: Carlos Ortega
Batería: Gabriel Toscano
Guitarra: Teresa Valenzuela

Técnicos de luces: Jorge Villanueva e Ismael Martínez
Tramoya: Rodolfo Pérez

Asistente: Antonio Argudín
**Asistente de
iluminación:** Elena Marsans
Escenografía: Jarmila Masserova
Música: Rafael Elizondo
Coreografía: Rosa Reyna
Dirección: Emilio Carballido

6 de enero de 1887:

Teatro-taller
CUC
Presenta



LA PAZ
DE LA
BUENA GENTE
de Oscar Villegas

Funciones:
Viernes y Sábados/20:30 Hrs.
Domingos/19:30 Hrs.



FORO DE LA CONCHITA
Vallarta 33, Coyoacán
tel 554 5257

Diseño: Rocio González Huesca

LA PAZ DE LA BUENA GENTE

de Oscar Villegas



La ciudad agoniza atravesada por vidrios y metales laqueados. Es sólo repetición incesante, distorsionada de gestos tumultuosos. Ciudad abierta, desértica, espectral, inabarcable.

Ciudad de hombres que se deslizan sobre pasto negro, que manipulan agotados tubos grises y atraviesan casi ciegos franjas amarillas y luces intermitentes. Rostros opacos aparecen súbitamente en escaleras eléctricas, seres difusos conviven con el pavimento, voces dilatadas hasta el delirio o el vómito sobre planchas de concreto.

Ciudad que no termina de acabarse, aires blandos, botes oxidados, bolsas blancas, latas y envolturas atrapan el aire caliente que emerge de los respiraderos. Lotes sembrados de residuos, edificios de cristales muertos, espacios cuadriculados de polvo y en medio, zigzagueando, un hombre que sólo pronuncia aire.

Morris Savariego.

Nuestro más fraterno reconocimiento al foro de la Conchita por su apoyo solidario en la realización de este espectáculo, así como a Olga Marta Dávila, José Luis Espinosa y Nathan Grinberg por su valiosa colaboración.

Reparto:

Mara Chávez, Dolores Rojas, Daniel Domínguez, Yolanda Falcón, Josefina Félix, Beatriz Flores, Fernando López Mateos, Gabriela Mendoza, Graciela Mera, José Velasco y Jorge Zárate.

Escenografía e Iluminación

Beba Pecanins

Vestuario

Yolanda García

Expresión corporal

Lourdes Navarro

Música Original

Jorge Córdoba

Grabación

Enrique Welch

Instrumentos: Dix 7, Mirage
Voyetra 8, batería electrónica.
Guitarra Gibson les Paul.
Percusiones: Huesos de fraile.

Musicalización

Fernando López Mateos
y Alberto de Quevedo

Producción

Teatro-taller del CUC

Asistencia de Dirección

Francisco Franco
y Nelly Marín

Asistencia de Producción

Aída González y
Gabriela Ejea

Fotografía

M. Ángel Rivera

Diseño

Rocío González Huesca

Dirección

Morris Savariego

17 y 18 de julio de 2012:

DIRECTORIO

Dr. Enrique Fernández Fassnacht
Rector General

Mtra. Iris Santacruz Fabila
Secretaría General

Dr. Javier Velázquez Moctezuma.
Rector de la Unidad Iztapalapa

Dr. Oscar Comas Rodríguez.
Secretario de Unidad

Dra. Milagros Huerta Coria.
Coordinadora de Extensión Universitaria

Lic. Eva María Reyes Jacobo.
Jefa de Actividades Culturales.

Oscar Barrientos Avilés.
Técnico en equipo de Audio

Fernando Cruz Vázquez.
Técnico en iluminación teatral

Lic. Joaquín Saucedo Martínez.
Instructor

El

TALLER DE TEATRO

AKRÓPOLIS

Presenta:

La paz de la buena gente.

Dramaturgia: Oscar Villegas.

17 de julio de 2012 / 16:00 horas.

18 de julio de 2012 / 14:00 horas.

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**
UNIDAD IZTAPALAPA. Coordinación de Extensión Universitaria
Sección de Actividades Culturales

Domicilio:
Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa
Av. San Rafael Atlixco 186
Col. Vicentina. Delegación Iztapalapa.
C.P. 09340 México D.F.
<http://www.izt.uam.mx>
58044600

ELENCO:

Yuriria Rubí Díaz Hernández.
Ana Lilia Chacón Hernández.
Jesús Miguel Curiel Ángeles.
Brandon Martínez Contreras.
Mateo Carlos Flores Pérez.
Flores Cruz Karina.
Diana Itzel Márquez Espinosa.
Alfredo López Girón.
Guadalupe Rociles Romero.
Lucia Rodríguez Ramírez.
Miriam Suarez Sánchez.
Georgina Azucena Rodríguez Torres.
Sandra Luz López Balam.
Martin Lafayete Guerrero.
Lourdes Shecid.

Puesta de Escena:

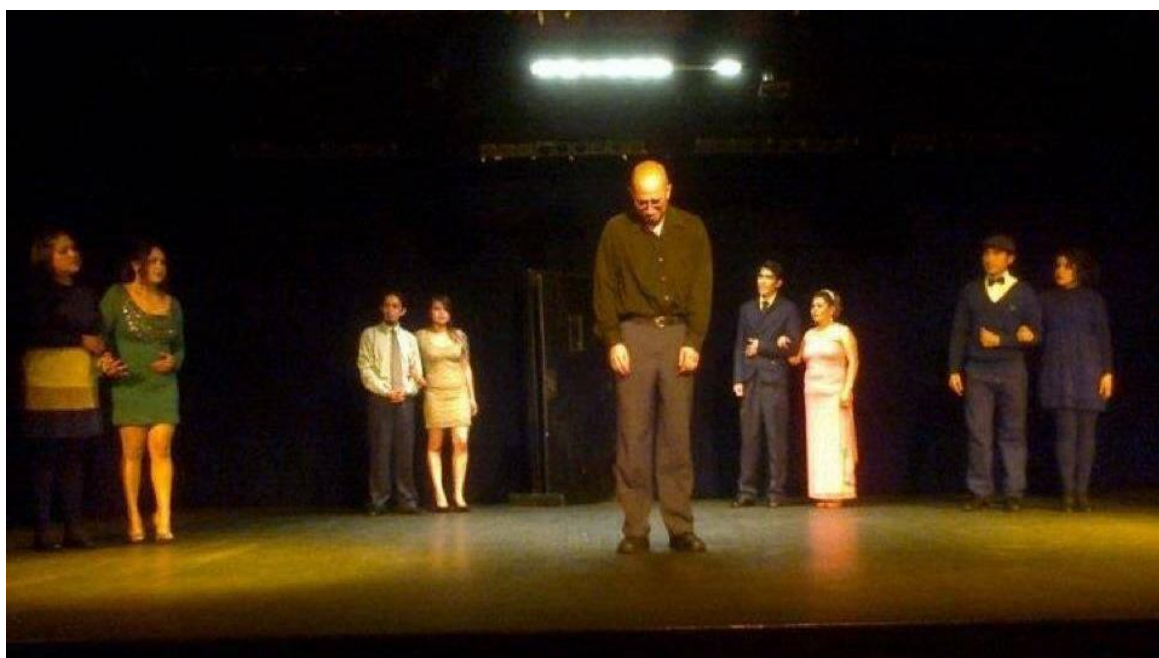
Joaquín Saucedo Martínez.

Tema: La lucha que establece la clase media mexicana con sus fantasías por lograr una correspondencia en el amor.

9.3. Fotografías de la puesta en escena de *La paz de la buena gente* representada por el grupo de teatro “Akrópolis” de la UAM Iztapalapa en el 2012



Secuencia 1: ¡Todos muy felices, gracias!, ¡Qué alegría verlo!, ¡Adióóó!...



Secuencia 1: “Bububububu... bubububububu... ¿Qué tiene?, ¿Algo le apena?”.



Secuencia I: “Bubububububu... bubububu... bubu... bu snif, snif, snif, snif... He perdido mi juventud”.



Secuencia II: “1: Usted que... ¿puede decirme dónde...?, S. 1: está lleno de tejidos...”.



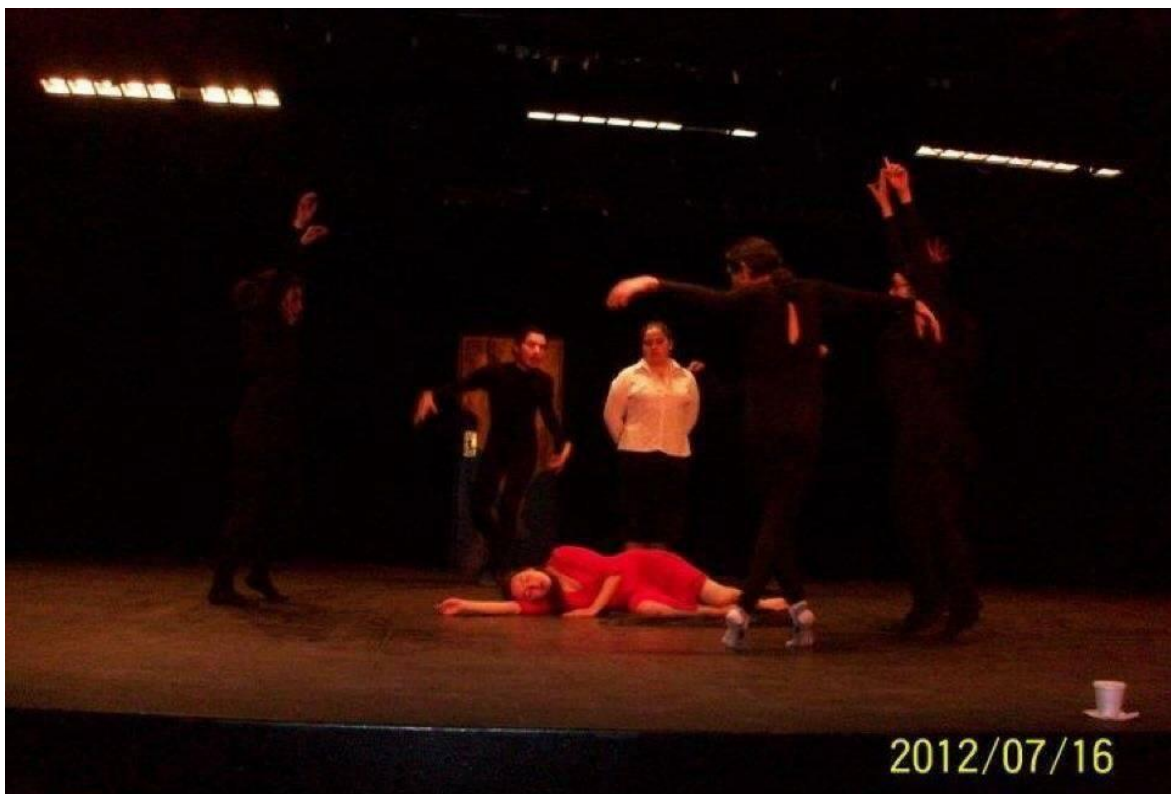
Secuencia III: “2: He perdido la ocasión que me condujo aquí, y no es el final... La última salida... Hace tanto tiempo que salí de viaje...”.



Secuencia III: “2: Lo sobé, lo besé, sonreía, era muy feo y se encariñaba con ese gesto... Sentí sus manos de corteza, su pelo enmarañado, su barba sin segar...”.



Secuencia III: “Siluetas: ¡Desvergonzada!, ¡Dale un manazo en la boca!...”.



Secuencia III: “S: Ven, ven, ven, ven, ven... Fíjate bien: ven. Todo está en ven, ve, las imágenes están en ven, las combinaciones están en ven, el infinito está en ven...”.



Secuencia III: “3: Padre nuestro que estás y no estás, desconocido sea tu nombre, hágase señor otra voluntad... déjanos caer otra tentación, libranos de mal a menos”.



Secuencia IV: “4: Te amo... como te amo..., 2: ¿A dónde vamos con el amor?...”.



Secuencia v: “5: Estoy sudosa. Sólo un poco sudosa, no creas que cansada. Tengo en mi una cueva, gruta penetrante, que por su orificio recibe cabezas, cactus, palos, piedras fierros, camellos...”.



Secuencia VI: “6 y 7: si si si/ guan tu tri/ mala calafi/ fila de la mala/ de la guan tu tri/ jugaremos los dos...”.



Secuencia VI: “Asoman las siluetas: ¿Quién es ella?, ¿Quién es él?, ¡Qué mona pareja!, ella es muy bonita, él es más bonito, son el uno para el otro, cualquier uno...”.



Secuencia VII: “3: Vengo azorada: en la tienda un tipo tropezó conmigo; ¡éste está dudoso, algo quiere hacerme! Dije yo...”.



Secuencia VIII: “¡Despreciable! ¡Ridículo! ¡Sangrón! ¡Tarugo! ¡Idiota! ¡Imbécil!...”.



Secuencia VIII: “¡Manco! ¡Cojo! ¡Tuerto! ¡Castrado! ¡Chaparro! ¡Enano! ¡Panzón!...”.



Secuencia VIII: “¡Lacrápula! ¡Decrépito! ¡Obsoleto! ¡Retroglodita!”.



Secuencia VIII: “¡Anormal de mierda!”.



Secuencia XI: “2 y 4 en algún lugar. 2: Yo quisiera verte mañana, 4: ¡Mañana! ¡Los ojos se llenan de sol, de agua, de viento! ¡Madrugada!”.



Secuencia XII: “5: ayer te esperé en vano ¡Estuve a punto de matarme!...”.



Secuencia XIII: “6 y 7 sentados, mirando como tontos. 7: ¿Qué me notas?, 6: Mmmm... mmm..., 7: ¿No me notas?...”.



Secuencia XIV: “¿Quién?... ¿Quién yo?... ¿Y quién es usted?... ¿Para qué quiere que abra? ¡Indecente!... ¡A lo que una está expuesta!... Voy a cerrar todas las ventanas...”.



Secuencia xv: “Una imponente silueta la acosa: juego de domador. S. 2: ¡No!, ¡No!, ¡No!, ¡No! Tú no eres malo, tú me quieres..., eres hombre, eres fuerte...”.



Secuencia xvi: “Desierto. 1: Se va, se va, se va!... S: ¡Regresa, regresa, regresa!... S: ¿Aquí está? ¿Llegamos?... 1: ¿Pero usted y yo buscamos lo mismo?... S: ¿Qué seguimos?”.



Secuencia XVII: “Noche. Acostados aparte 2 y 4. 4: soy yo quien te espera de nuevo y se queda solo con otra desnudez, sin mostrarla... Encima de ti... A tu lado... Abajo de ti... 2: Estoy compartida contigo, con la vida, entera en tus caricias, en tu sudor...”.



Secuencia XVIII: “5: Maldito... Ha sido un maldito... ¡Es un maldito!... Encerrada como una imbécil, estoy como idiota, imbécil, porque quedaste de venir... ¡Tú en otra parte gozando con mi gentes... hablando, riendo, bailando, cogiendo... ¡Iré a todos los lugares! Ay de ti si te encuentro... ¡Se acabó, se acabó, se acabó!... Maldito.”



Secuencia XIX: “Dos siluetas dudan si se conocen. S. 1: ¡Eras tú!, S. 2: ¡Eras yo!... S. 1: ¡Te he buscado todo el tiempo! S. 2: Todo el tiempo perdido. S. 1: ¡Cuántas cosas pasaron! S. 2: Nos faltó tiempo...”.



Secuencia XXI: “2 y 4 caminan por un lugar indefinible. 2: Primero conocí a mi padre... Recuerdo la primera vez... Me gustaba que los muchachos se sintieran fuertes... hubiera querido enseñarles que mis pechos crecían, mi encaje... Quisiera ser mi ser...”.



Secuencia XXIII: “Las siluetas en mesa redonda. S. 1: La luz... S. 2: La realidad es todo lo que no es y lo que parece que es... S. 7: El hombre, S. 6: Astronomía, Astrología, Alquimia..., S. 3: ¿Qué fue primero, la sociedad o el hombre?, S. 2: ¿Conoce usted la vida?, S. 4: En resumen: La soledad no existe porque en el aislamiento el hombre...”.



Secuencia xxiv: “S: ¡MI DOLOR DE ESTÓMAGO NO! 1: A mí también me duele el estómago, S: ¡AYAYAYAYAY! ¡YA NO PUEDO MÁS! ¡ES INTOLERABLE!...”.



Secuencia xxvi: “7: Gracias, güera, por lo feliz que me haces, porque nadie me ha querido así... Podre no verte, podre no hablarte —qué excitación—. 6: ¡Cochino, cochino!, saca la lengua de mi oído ¡No, ya no, ya no, que ya no! ¡Ay, qué asco!”.



Secuencia XXVII: ¡Ayyy... mi sombra!



Silueta XXIX: “Siluetas marchando mal. S. 1: ¡Rompan filas!... ¡Ya! Se echan sobre ella, la pisotean, después se atacan entre sí”.



Secuencia xxx: “Niño latoso, niño divino sin pantalones... ¡Oh, oh...! ¡Qué hermosos gorilas! ¡Espérenme gorilas! ¡Espérenme! ¡Gorilas! ¡Gorilas! ¡Gorilas!”.



Secuencia xxxi: “6 y 7 enmarcados como cuadro. 6: diciembre, 7: enero, 6: febrero... 7: No quiero que te pintes la cara... 6: No quiero que fumes... 7: Etcétera... 6: Jijijijijiji...”.



Secuencia xxxiv: “¡Vengan, vengan!, ¡Hay un perro rabioso!”.



Secuencia xxxiv: “No está rabioso, déjenlo ir, ¡GGrrrggrrr... Usted no se meta puta vieja...”.



Secuencia xxxiv: “¡Ahí va el agua!”.



Secuencia xxxiv: “Se quita del sol y va a la sombra ¡Se ha echado de nuevo! Se lame y gime... “ATENCIÓN, PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO”.