

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Georgina Azucena Rodríguez Torres*

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco,
México.

e-mail: elteatroesmivida@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2019

Aceptado: 20 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2608

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Resumen

El presente artículo tiene como propósito rescatar la trayectoria y estilo creativo del dramaturgo mexicano Óscar Villegas en la dramaturgia nacional. También se estudiarán, a través del análisis teórico-dramático correspondiente al género del teatro del absurdo, la naturaleza abstracta de los personajes creados por el autor de manera despersonalizada, animalizada y degradada –como alegorías de la sociedad y su histeria colectiva– en su segunda obra, *La paz de la buena gente*, escrita en la Ciudad de México en 1967 y estrenada en 1980.

Palabras clave: Alegoría, teatro del absurdo, personajes, sociedad, México.

Oscar Villegas and his Dehumanized Characters in *La paz de la buena gente*

Abstract

This article outlines the creative style and artistic trajectory of Mexican playwright Oscar Villegas. The abstract nature of the characters in his second play, *La paz de la buena gente* (*Good People's Peace*) (Mexico City, 1967/1980), is analyzed from the perspective of the Theater of the Absurd. Villegas' characters are portrayed as depersonalized, animalized and degraded, an allegory of society's collective hysteria.

Keywords: allegory, theater of the absurd, characters, society, Mexico.

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Son escasos los intelectuales que conocieron la vida y obra de Óscar Villegas;¹ sin embargo, la mayoría de ellos coincide en que era un dramaturgo con “una marcada preferencia por los temas de amor, sexo, mitos, valores y tradiciones; 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”, según lo describe George Woodyard, fundador de la revista *Latin American Theater Review* (“El teatro de Óscar” 32).

Mediante el testimonio de Luisa Josefina Hernández en la carta “De Óscar Villegas”, en *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, se confirma que: “Emilio Carballido lo impulsaba a escribir ofreciéndole dinero constante y sonante para después publicarle sus obras. Villegas no tenía otra cultura más que la del diccionario: nunca se equivocaba en el uso del verbo, ni decía una palabra por otra” (365).

¹ Gracias a Armando Partida Tayzan, investigador teatral mexicano que estudió parte de la biografía y la obra de Óscar Raúl Villegas Borbolla, se sabe que Villegas nació en Ciudad del Maíz, San Luis Potosí, el 18 de marzo de 1943 en una familia de escasos recursos. Fue narrador, dramaturgo y artista plástico. Estudió teoría dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con Luisa Josefina Hernández y dirección escénica en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Tomó clase de prosa con Juan José Arreola y fue becario del Centro Mexicano de Escritores (CME) durante el periodo 1963-1964. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) de 1994 a 1996. Finalmente, ejerció como alfarero oficial de un taller experimental de cerámica y como instructor aeróbico hasta su muerte el 18 de julio de 2003 (“Biobibliografía” 204).

En 1985, Tomás Espinosa lleva a cabo una entrevista a Óscar Villegas, publicada en el periódico *Excélsior* del 4 de marzo de 1979 bajo el título “El mutis de Óscar Villegas”, y posteriormente recopilada por Emilio Carballido en *Tramoya 1* (1984) y retitulada “Mucho gusto en conocerlo”. Este diálogo permite conocer –por voz propia del dramaturgo– datos curiosos de su personalidad, experiencias profesionales, vida y recepción de su obra por el mundo intelectual y teatral:

[...] – ¿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?

–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.

[...]

– ¿Te consideras un autor de vanguardia?

–Me considero “avant garde”.

[...]

–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 [...] (3-6).

Para la dramaturgia mexicana del siglo xx, Óscar Villegas formó parte de la sesentera generación perdida, conformada por Willebaldo López, Enrique Ballesté, Tomás Espinosa, José Agustín, Vicente Leñero, Óscar Liera, Jesús González Dávila y Miguel Ángel Tenorio. Dicha agrupación es definida, en “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” de Ronald D. Burgess (autor de *New Dramatists of Mexico 1967-1985*), de la siguiente manera:

Con el sentido de “olvidado” o “ignorado”, lo cual describe exactamente la recepción que estos dramaturgos han recibido del público, los teatros comerciales y las casas

editoriales; sin ellos se ha perdido un paso en el desarrollo teatral de México. Otro sentido de “perdido” puede referirse a la reacción de los dramaturgos frente a la realidad mexicana. Es como si hubieran perdido una visión clara de su país y de lo que ha llegado a ser. Los primeros escritores de la generación vieron la condición de México, aceptaron su existencia, y la criticaron; los de la segunda etapa indagan en el porqué de esa condición, buscan los elementos esenciales que han formado el alma mexicana y cuestionan la verdad de esa esencia (93-94).

Aquel proceso de cuestionar –o tal vez de dudar– de la realidad mexicana “perdida” se refleja primordialmente en las obras de Óscar Villegas. El estilo que predomina es realista; no obstante, Villegas evita una presentación fotográfica al recurrir a la estilización y la fragmentación, principalmente en obras como *La paz de la buena gente* (1967), *El renacimiento* (1967) y *El señor y la señora* (1969), pues sus personajes anónimos se mueven dentro de una sociedad superficial, indiferente y mezquina, donde las apariencias determinan todo (en ocasiones, Villegas los significa con un número o simplemente con una raya).

Lamentablemente, su obra sigue siendo poco explorada por la academia literaria mexicana dedicada al teatro, a pesar de que sus obras recibieron importantes premios, resultaron en montajes exitosos² y fueron publicadas en ediciones teatrales de difusión cultural, como la Colección Molinos de Viento y festivales universitarios cobijados por la Universidad Autónoma Metropolitana.

El dramaturgo *avant garde* Óscar Villegas escribió un total de 16 obras: *El renacimiento* (1967), *La paz de la buena gente* (1967), *El señor y la señora* (1969), *Marlon Brando es otro* (1969), *La pira* (1972), *Atlántida* (1976), *Santa Catarina* (1977), *Ninón de la vida diaria* (1978), *Mucho gusto en conocerlo* (1980), *El reino animal* (1982), *Acá entre dos* (1989), *Lo verde de las hojas* (1990), *El refugio de las zorras* (1990), *Las desposadas* (1990), *La*

² *El renacimiento* (1967), estrenada en Xalapa, Veracruz, 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 recibió el Premio Manolo Fábregas del Primer Festival de Teatro Independiente. *Santa Catarina* (1969), obra ganadora del Primer Concurso Nacional Cultural de la Juventud, premio otorgado por la DGDA (1970); también recibió el premio Ex-aequo PROTEA 1976; fue estrenada en Xalapa, Veracruz (1980), dirigida por Enrique Pineda. *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 (Partida, “Biobibliografía” 249).

eternidad acaba mañana (1997) y *La emoción de las multitudes* (2000). La mayoría son complejas y vanguardistas, de estilo fragmentario e innovador, pues marcaron un antes y un después en la dramaturgia mexicana contemporánea, sin obedecer a los cánones y tendencias de su época.

En cuanto al género y vanguardia con los que se pueden identificar en el estilo y obra de Villegas, corresponden a la forma no aristotélica del teatro del absurdo. Norma Román Calvo, en “La estructura superficial del texto dramático”, define a esta estructura como:

La 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 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. Los autores como Ionesco, Beckett, Adamov y Genêt rompen con los mitos, convencionalismos y el orden sintáctico de la estructura escénica [...] además, considerando que la sociedad se expresa en un lenguaje de formas vacías, las reflejan profusamente en sus obras: los dialoguistas emplean frases que carecen completamente de sentido recíproco: cada uno de ellos parece hablar de cosas diferentes; emiten preguntas que no exigen respuesta y hacen uso constante de frases paradójicas. [...] 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 (94-99).

De acuerdo con lo anterior, se perciben tres influencias del teatro de vanguardia: el teatro del absurdo occidental, el expresionista alemán y el existencialista francés. Estas influencias del absurdo son fundamentales para entender la obra de Villegas –*La paz de la buena gente* es creada en los 60–, porque tuvieron su auge en los años 50, cuando el mundo tuvo que enfrentarse a la triste realidad del 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.

La paz de la buena gente corresponde, entonces, al absurdo hispanoamericano, definido en el estudio de L. Howard Quackenbush, “El teatro del absurdo hispanoamericano”, publicado en *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*. El autor compara las similitudes de los personajes existencialistas con las de los del absurdo: “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” (147). En *La paz de la buena gente*, los personajes viven solos, con miedo, sin comunicarse efectivamente y con una expectativa mejor de vida que nunca alcanzarán:

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, habitaciones o ambientes 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 (*ibídem*).

La estructura del teatro del absurdo hispánico es complicada por los saltos rítmicos que causan los cuadros o secuencias dispares entre los que se divide la obra. Quackenbush difiere con Norma Román al decir que la acción no es lineal, pues presenta múltiples rupturas conceptuales entre cuadros, además de desarrollarse juegos rítmicos difíciles de relacionar, pues cada cuadro tiene su propio inicio y desenlace sin coincidir necesariamente en causa y efecto –como es el caso, indudablemente, de *La paz de la buena gente*–:

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 (149).

Ahora bien, dado el contexto universal y las características del teatro de vanguardia al que pertenece Óscar Villegas (en su caso desde México), revisaré su segunda pieza de

teatro del absurdo: *La paz de la buena gente*.³ Ésta se publica por primera vez en la *Revista de Bellas Artes* 18 (noviembre-diciembre de 1967) con dibujos de Kurt Seligman, y se encuentra en el acervo de la Coordinación Nacional de Literatura “Casa Leona Vicario” del Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura (INBAL). Dicha versión parece ser apenas el primer bosquejo creativo de la obra de Villegas, pues después del estreno realizado con este texto, aparecerán dos versiones definitivas e idénticas: la del folleto número 14 de la colección “Molinos de viento” de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), conmemorativa de la Nueva Dramaturgia Mexicana en 1982, y la que aparece en la compilación titulada *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*, por Editores Mexicanos Unidos S. A. (Edimusa) en 1985.

Entonces, existe esa primera versión publicada en la *Revista de Bellas Artes* de 1967, que ofrece variantes con respecto a los nombres y diálogos de algunos personajes, quienes daban más información sobre sus identidades, carácter y papel en la historia. Por lo tanto, en su última versión, Villegas busca construir aún más misterio, despersonalización⁴ y cosificación de sus personajes abstractos y deshumanizados sin identidad ni carácter propios, para reconocer, por medio de ellos, el naufragio de la sociedad nacional en este nuevo ejemplar para el teatro del absurdo mexicano.

Para los propósitos de este artículo será utilizada la versión de 1982 en “Molinos de Viento” número 14, para reflejar las intenciones finales del autor respecto a la pieza, publicada en una versión conmemorativa de la Universidad Autónoma Metropolitana que Edimusa imprimió en 1985. *La paz de la buena gente* está conformada por 34 secuencias aparentemente inconexas, protagonizadas por 14 personajes que son antihéroes despersonalizados y convertidos en actantes, al ser numerados en vez de nombrados. Oportunamente, les da rasgos que caracterizan a cada uno y los diferencian entre sí según su psicología, preocupaciones, miedos, desgracias, géneros y edades aparentes.

Estos personajes numéricos abstractos y, principalmente, las siluetas anónimas que también intervienen, serán un símbolo innovador de la pérdida de identidad, deshumanización, indiferencia, irracionalidad e infelicidad en el mundo caótico de los años 60, parecido al mundo actual. Villegas deja eterna vigencia a su obra al no contextualizarla en un tiempo

³ 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, Chihuahua (Partida, “Biobibliografía” 249).

⁴ Despersonalizar: 1. tr. Quitar a alguien su carácter o atributos personales, hacerle perder la identidad. 2. tr. Quitar carácter personal a un hecho, asunto o relación (“Despersonalizar”).

ni espacio específicos, por lo que los lectores/espectadores podrán acomodar la ficción incluso en su época y verse identificados. El teatro ha funcionado social y artísticamente para llevar la realidad humana ante sus propios ojos juiciosos. Los personajes diseñados por el autor –y posteriormente, los actores dirigidos en escena– tienen el propósito de representar heroica o vilmente a la humanidad para mostrar la verdad cotidiana. Acertadas eran las palabras de Arthur Miller: “el teatro no puede desaparecer, porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma”⁵

En *La paz de la buena gente* no será tan fácil, pues el lector/espectador tendrá que descubrir su realidad fragmentada y alegorizada, ya que existe una ruptura de ritmo entre las secuencias. Estos cuadros tienen una continuidad y ejes temáticos que los unen según sus personajes y sus historias narradas, desarrolladas en común, de principio a fin, durante la obra. Esto se reafirma con la propuesta del absurdo según Howard Quackenbush:

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 entre 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 (“El teatro del absurdo” 150).

Por lo tanto, *La paz de la buena gente*, como obra del teatro del absurdo mexicano, puede entenderse agrupando las secuencias de acuerdo a sus elementos comunes para, finalmente, comprenderla en su totalidad uniendo las siete situaciones como una crítica social conjunta de la existencia humana contemporánea. Esto causará una conclusión reflexiva en el público (espectador/lector) acerca de la situación existencial que pueda apreciarse en su época y contexto cultural. Se espera que el público se vea refleja-

⁵ Frase popularizada de Arthur Miller.

do en los antihéroes degradados y sus acciones, que juzgarán de acuerdo a su propia moral y perspectiva humana.

Para comenzar con el análisis de cada personaje, es conveniente agruparlos en el siguiente cuadro de acuerdo con sus temáticas, similitudes, espacios, temporalidad, interrelaciones y secuencias de aparición:

Grupos según el tipo de personaje y secuencias de participación	Temáticas, similitudes, espacios, temporalidades e interrelaciones en común
Grupo uno: está conformado por el conjunto de siluetas "las que sean". Secuencias: I, VIII y XXXIV.	En este grupo, Villegas coloca a las siluetas desordenadas y anónimas en lugares aparentemente públicos y abiertos. 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 felicitar; la agresión a una silueta a la que las demás odian sin razón aparente; el maltrato a un perro rabioso para evitar que perjudique al vecindario.
Grupo dos: participan las siluetas numeradas del uno al siete. Secuencias: II, VIII, XIX, XXIII, XXIV y XXIX.	Hablan del pasado, de lo que vivieron, de cómo eran y cómo se conocieron, pero ahora en tiempo presente. Hay nostalgia por los momentos vividos y el tiempo que han desperdiciado desde su separación. Se preguntan su origen y destino, no se reconocen.
Grupo tres: tiene como protagonista al personaje uno (un joven) acompañado por su misma silueta o algunas otras enumeradas. Secuencias: II, XXVIII, X, XVI, XXII, XXIV y XXVIII.	La temática general de todas estas secuencias depende de que el personaje uno aparezca siempre en lugares desolados, de día o de noche, buscando algo: un propósito, un rumbo, un lugar o el sentido de su existencia. El personaje uno habla de situaciones que le han ocurrido en el pasado, y manifiesta no entender su presente ni saber qué futuro le espera; parecería que se ha quedado atrapado en el pasado. Las siluetas funcionan como sus acompañantes, las parejas de las que él depende y sin las que no puede concebir su existencia, a pesar de que él y ellas no se reconozcan mutuamente o de que sus recuerdos sean vagos y desorientados.
Grupo cuatro: protagonizado por el personaje dos, que interactúa ocasionalmente con el personaje tres (una mujer) y cuatro (otro joven). Secuencias: III, IV, XI, XVII, XXI y XXXIII.	El eje de estas secuencias es el personaje dos, junto con una mujer que durante su niñez fue juzgada por la sociedad, y su madre (personaje tres), quien ha muerto. Esta última no ha comprendido que está muerta y se encuentra confundida al reencontrarse con el personaje cuatro (reencarnado en escena por medio de su memoria). Él aparece como un hombre enamorado que la sigue y sólo busca el amor carnal. Hablan de planes a futuro y del significado de compartir sus vidas, sin llevarlo a cabo. Aparecen en lugares indefinidos, abiertos y arbitrarios, en ocasiones de noche.
Grupo cinco: personaje seis y siete (otra pareja de jóvenes enamorados). Secuencias: VI, XIII, XXVI, XXXI.	Se despreocupan de su futuro en pareja, simplemente juegan y dicen frases cursis para terminar peleados, hasta llegar al matrimonio. Son la pareja de jovencitos enamorados más cursis de la obra. Actúan en ambientes románticos naturales.

Grupo seis: tienen como protagonista al personaje tres (una mujer). Secuencias: III, VII, IX, XIV, XX, XXVII y XXXII.	Ama de casa y madre alumbrada con una pequeña luz. Es paranoica y teme constantemente por la violencia, los crímenes cotidianos, su seguridad, la de su hija y la de la humanidad. Aparece frente a puertas iluminadas.
Grupo siete: su protagonista es el personaje cinco (otra mujer). Secuencias: V, XII, XVIII, XXV y XXX.	Esta mujer sensual está obsesionada por encontrar el amor y tener relaciones sexuales con cualquier hombre (recreado sólo mentalmente), en su habitación solitaria, sin ventanas y con una cama, o bien en la calle.

Estos siete personajes están destinados a fracasar desde el inicio de la obra, pues no prosperan, sino que se convierten en seres retrógrados y degradados. Las siluetas fungen como acompañantes, reflejos paralelos de ellos mismos e, incluso, como conciencias sociales, alegorizando un mundo de caos y realidades funestas. No hay inicio ni fin temporal, ambos son abiertos. Los personajes aparecen abandonados, descontextualizados y despersonalizados en lugares indefinidos, solitarios, cerrados o abiertos.

Dicho lo cual, se hace preciso abordar el análisis dramático de esta obra para así dar una interpretación eficaz y sólida de estos personajes, creados a imagen y semejanza de la sociedad sesentera en el imaginario artístico y *avant garde* de Villegas. El dramaturgo de la inadvertida generación perdida diseñó a sus personajes casi igual de desapercibidos que los propios escritores de este grupo. Para él, no fue necesario asignarles un papel en la sociedad con nombre, nacionalidad, historia, características físicas ni edad específicas, sino que decidió referirlos mediante números y siluetas, divididos en tres grupos: numéricos (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), siluetas numeradas (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), y siluetas “las que sean” (señaladas con rayas arbitrariamente). Si bien los personajes son de personalidad retrógrada y fracasan, llegan a sufrir cambios de representación, caracterización, temática o degradación dramática a lo largo de la obra.⁶

⁶ En esta ocasión, para clasificar a los personajes de *La paz de la buena gente*, se utilizará la clasificación teórica contemporánea de José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro*. Por sus grados de representación:

Ausentes del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios autónomos.

Latentes: los que estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque también sean aludidos, no lo son “meramente” (podemos oír su presencia –su voz y los ruidos que hacen–), por lo tanto corresponden a los espacios contiguos.

Patentes: son los dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, que entran al espacio escénico o que llegan a encarnarse en un actor (191-193).

Según sus cambios de caracterización:

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

En primera instancia, se puede deducir que todos los personajes son patentes, ya que están presentes y visibles, representados por distintos sectores de la sociedad mexicana con actores en escena, que pueden estar caracterizados o no por propuesta del director. Por ejemplo, a simple vista al leer la obra se notarán papeles sacados directamente de la sociedad como: una madre, una hija, un joven, una mujer madura, etcétera. Lo que queda al libre albedrío es la propuesta creativa del actor sobre caracterizarlos o no de acuerdo al sector que representen o si estarán disfrazados únicamente como siluetas desfiguradas. También son múltiples, porque cada personaje numérico tiene su silueta correspondiente, es decir, se trata de siluetas plurales caracterizadas según la imagen humana; sin embargo, son degradados al rebajarse a su condición infrahumana (siluetas) o se animalizan.

Aclarado lo anterior, puede estimarse que Villegas enfrenta a sus lectores/espectadores ante su propia realidad mediante la alegoría,⁷ los refleja con sus propias reacciones irracionales en situaciones cotidianas violentas, que los llevarán al límite de la locura a causa de sus problemas o dilemas existenciales, desamores, impulsos salvajes, instintos de supervivencia y necesidades carnales. Es decir –de acuerdo a la definición alegórica de Helena Beristáin–, estos personajes creados por Villegas, usados con ese valor traslaticio, guardarán paralelismos con un sector de la sociedad mexicana o con ciertas realidades de dicho sector. Esto permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar al papel que él busca reflejar en la sociedad, que es el único que funcionará y que es el alegórico. Por lo tanto, Óscar Villegas propone alegorizar distintos ejemplares de la sociedad mexicana sesentera, trasladando o encarnando en sus personajes deshumanizados algunas de las características humanas: ac-

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

Múltiple: carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado (201).

A partir de su “distancia” personal 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 (220).

⁷ Helena Beristáin define “alegoría” del siguiente modo:

O metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) [...] Se trata de ‘un conjunto de elementos configurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el enunciado, porque este ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor sólo reconoce una de ellas como la vigente. [...] Además, también se le llama comúnmente alegoría tanto a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte) como al *relato* de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula* (“Alegoría” 25-26).

titudes, lenguaje, histerias, comportamientos, pensamientos, preocupaciones, necesidades, prejuicios, sueños y bajas pasiones. Ante esto, Armín Gómez Barrios complementa en su artículo “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático” lo siguiente:

En el teatro, el personaje duplica la existencia del hombre y escenifica invariantes y características antropomorfas, pues la persona ficticia se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales. Al personaje lo sustenta una antropomorfa dialéctica entre acción y carácter, que incorpora tanto la recurrente mimesis o imitación de los hombres en acción como la insondable diégesis o conjunto de sucesos representables provenientes del imaginario personal del dramaturgo, quien se enfoca a crear un personaje original más allá de la simple imitación de la realidad. El personaje logra recrear y resignificar la etología humana, ya que en su escenificación se revelan estados psicológicos, principios filosóficos y pulsaciones zoomorfas que ofrecen una interpretación simbólica del comportamiento humano (74-75).

De esta manera, los personajes de *La paz de la buena gente* abarcan cuatro especies de antropomorfismo: (1) humanos (personajes dos, tres, seis, siete), (2) siluetas humanas (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), (3) fantasmas (personajes uno, dos y cuatro) y (4) humanos animalizados (personaje cinco y siluetas “las que sean”). En cuanto a la clasificación teórico-dramática quedarían asentados en las siguientes categorías:

El personaje uno, “un joven”, sería patente, fijo y degradado, pues no sufre cambios y sólo va deambulando a la deriva. Está degradado por ser un tipo de ánima varada en medio de las dimensiones vida-muerte, no sabe a dónde ir ni tiene descanso. Casi siempre lo acompaña la silueta uno, y parece ser su desdoblamiento, pues actúa a la par y de manera similar, por lo tanto es patente, variable y degradada, porque va enloqueciendo hasta suicidarse. Ésta también funge como pareja inseparable de la silueta dos, que sería patente, fija y degradada. Las siguientes escenas son los mejores ejemplos para explicar la naturaleza fantasmal del personaje uno y de las siluetas numeradas. Con estas alegorías, Villegas representará la pérdida de identidad, deshumanización y vacío existencial padecidos por su sociedad (enferma física y mentalmente), curiosa de su origen y destino:

II

Lugar solitario: día o noche. 1 camina vencido, sin interés.

1: ¿Ya pasó y yo volteaba? ¿Pasaré de nuevo? No pasa. ¿Realmente pasa? Dos profundidades... y hace falta...

Poco a poco se ilumina: al advertir siluetas de gente. Entra una silueta distraída.

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*).

[...]

Entra otra silueta con las manos ensangrentadas.

1: Pstpsst... ¿Le entretengo?

S.3: Ya es inútil: cirugía del pasado, cirugía del presente. Tal vez usted estaba, y los suyos, o con los suyos... ¿Tiene suyos?

1: Yo sólo quiero saber dónde está...

S.3: ¡Sí! Usted estaba. ¡Regrese si quiere! Yo no, yo no, ya pasé por eso... (Villegas, *La paz de la buena gente* 9-10).

XXIII

Las siluetas en mesa redonda.

[...]

S.6: ¿Qué fue primero, la sociedad o el hombre?

S.7: Fueron recíprocamente.

S.1: La vida.

S.2: Qué sabe usted de la vida.

S.3: Yo no vivo por aquí.

S.4: Todavía no lo he visto.

S.5: ¿Conoce usted la vida?

S.6: Jamás he oído hablar de ella.

S.7: Vengo de más allá, no tengo idea.

S.1: Dónde está la vida.

[...]

S.7: Cómo es la vida.

S.1: Adivina, envidiosa, dividida en todo: loca, inmunda, normal, formal, amoral, amorfa, malsana, venenosa.

[...]

S.4: En resumen: a cualquier luz, en realidad, por la naturaleza que lo humaniza, el hombre no puede existir como entidad aparte. La soledad no existe porque en el aislamiento el hombre la concibe por elementos registrados como resultado de su asimilación de la sociedad en que vive y con los conceptos que le permiten identidad social (32-34).

El personaje dos, “una joven”, es patente, variable y degradado, porque primero actúa como una joven viva que asesina a la sociedad y después aparece como un espectro que va relatando cómo era su vida pasada, y se mantiene en torno a una relación amorosa idealizada

con el personaje cuatro, que será igualmente patente, variable y degradado por las mismas razones que ella, pues carece de voluntad propia como acompañante del personaje dos. En las siguientes escenas se descubre cómo el personaje dos murió (en la percepción de su madre), y aparecen las siluetas por el encuentro sexual que tuvo con un hombre. Después, interactúa aparentemente desde otra dimensión con su pareja (el personaje cuatro, que está reencarnado solamente en su memoria); ella no es consciente de este cambio. Esta pareja alegoriza al amor y despertar sexual, truncados por los tabús y prejuicios determinantes de una sociedad familiar, cerrada y retrógrada:

III

Avenida con árboles de noche. 2 juega matatena.

3: ¿Cómo fue? ¿Dónde fue? ¿Cuándo fue? Si querías hacer pipí me avisabas. ¿Lo conocías? ¿Lo veías?...

2: Sólo un día. En el vado. Yo cortaba florecillas aromadas, moradas, amarillas; él llegó a orinar el agua... no se dio cuenta, lo vi sin querer, yo qué iba a saber que eran los genitales, el miembro, embrión, ¡un hombre!

[...]

3: ¡Algo han de haber hecho!

2: Me saludó; atravesamos el vado... le di mi ramo, me cargó en sus brazos, arrancó una manzana y me convidó; por irnos abrazando caímos sobre un arbusto, ahí permanecemos...

3: Sufriste hija linda.

[...]

3: Pobre hija mía. Te vendaré los ojos: no más monstruos que te hagan daño. Te cuidaré, te quedarás aquí, me lo dirás todo, pensaremos juntas... duerme desde ahora... es necesario.

Siluetas atrayentes: feroces, benévolas. De susurros a viva voz.

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. Ven, ven, hasta sí creer, no caer, ven, corre a buscarnos, todos los viveros estamos en ven, todos los latidos, ven, ven, ven, ven, ven...

2 sale (10-12).

XVII

[...]

Noche.

Acostados aparte 2 y 4.

2: Mira a tu cuerpo: tu cuerpo siempre será tu cuerpo: si es perfecto, si es deforme, si está flojo, si agoniza, ocupa un lugar... eres lo primero con valor. Lo demás es forma [...] aparte de ti, la finalidad es incierta. Si me tocas, si me amas, si me perforas, también yo tengo identidad.

4: Siento que no soy yo, porque otro por mí se viste y camina a tu lado y en algún lugar se despide... y soy yo que te espera de nuevo y se queda solo con otra desnudez, sin mostrarla, que antes viste, que es la mía... Encima de ti... A tu lado... Abajo de ti...

2: Sé de ti, sé de eso por mí y porque estoy compartida contigo, con la vida, entera en tus caricias, en tu sudor, en el frío, en todo el silencio... (27-28).

El personaje tres será patente, variable y humanizado, pues su papel de “mujer vieja”, como madre, permite que se sitúe en la escala humana, pero resulta variable porque su preocupación, obsesión y miedo van creciendo al grado de volverse histérica e ir cambiando su forma de actuar. Esta madre vuelve ausente a su hija (el personaje dos) cuando se pregunta dónde estará y si se encontrará a salvo, pues sólo la menciona y la recrea en su mente. También vuelve latente y ausente al hombre que se encuentra en la escena VII; latente, porque actúa y habla como él, personificándolo mediante un desdoblamiento, y ausente, cuando recuerda lo que él le dijo en aquel perturbador encuentro. En la escena XIV, donde aparenta estar hablando con un extraño que supuestamente llama a su puerta. Finalmente, enloquece en la escena XXVII, sugestionada por las noticias trágicas rumoradas que justifican su paranoia. Se alegoriza –mediante su palabra– la violencia diaria y la preocupación e impotencia de la sociedad ante el crimen, frente a las que no queda más que resguardarse y desconfiar:

VII

3: Vengo azorada: En la tienda un tipo tropezó conmigo; ¡este está dudoso, algo quiere hacerme! Dije yo. Se disculpó ¡pero me miraba, me miraba! Al mismo tiempo llegamos a la caja y pensé que me quería arrebatar la bolsa ¡pero se ofreció a pagar mi cuenta! –No se moleste, me molesta, y no moleste– le dije. Salí enseguida ¡y salió detrás de mí! ¡Me seguía, seguía, seguía! [...] (17).

XIV

Una sola pequeña luz.

3: ¿Quién?... ¿Quién yo?... ¿Y quién es usted? ¿Quién lo conoce? ¿A quién busca? [...] ¡Pero no lo conozco! ¡Dígame qué quiere! ¡Eso dice usted para que yo le crea, pero quién me dice que lo que usted dice lo debo creer! ¿Es necesario? ¿Por qué le urge? ¡Ya ve! ¡Es como le digo! ¿Quién sabe? ¡Pero qué intenciones trae, es lo que no

sé! Vuelva cuando esté en casa... no, no está. No, ya lo dije. No sé. Francamente no sé. ¿Quiere dejarle algún recado?... ¡Indecente! ¡Ya lo presentía! Estos pelafustanes atracadores delincuentes abusivos aprovechados no hallan qué inventar para allanar las casas. ¡A lo que está uno expuesta! Dios guarde la hora... Voy a cerrar todas las ventanas... si fuera posible soldarlas... ponerles muro... ¡Es preferible, en cualquier rato rompen los vidrios y...! (24).

XXVII

Una sola pequeña luz

3: [...] En el otoño pasado violaron a una colegiala y la descuartizaron. La cabeza del niño quedó aplastada. La quemó con ácido sulfúrico. El pavoroso crimen es un misterio. Se suicidó de un tubazo. Ahorcó a sus cinco hijos. El antropófago fue encarcelado. Hombres viles y sanguinarios. Mujeres que son explotadas arrastradas por el pecado y la miseria. Degradación, vicio. Veinte locos andan sueltos. El maniático sexual se come la vagina de sus víctimas. Por su purito gusto segó treinta vidas. La depravación es su ley. Le dio cincuenta puñaladas. Sonríe la bestia asesina. Con un clavo le sacó los ojos y se los dio a masticar. El hombre lobo acabó con el pueblo. Le dio tres hachazos y no lo mató. Asesinato colectivo. Le quemaron el culo. Mató a cincuenta y siguió con las gallinas... Se ahogó con petróleo. Tenía las entrañas negras la blanca paloma. Se lo chupó la bruja. Se emborrachó con gasolina y lo atropelló un avión. Come vidrio. Se acostaba con el cerdo y tuvo trillizos. Su hijo le arrancó los dientes. Se derrumbó una ciudad. Tembló la tierra. 12 horas de incendio. Aplastó su casa. Irá a la silla eléctrica, a la cámara de gas, a la guillotina, a la horca, a la pira, al paredón, a la trituradora, ¡ley fuga! ¡Ayyy... mi sombra! (38-39).

Los personajes seis (un joven) y siete (una joven) resultan patentes, humanizados y variables porque aparentan ser una pareja amorosa cualquiera, que sólo se preocupa por lo que cada uno siente al momento, pero que no evolucionan en su relación. Son impredecibles, porque pueden estar tan enamorados como enojados entre sí. En ellos también surge un deseo sexual y visceral en las escenas xxvi y xxxi, respectivamente. En esta última, Villegas logra alegorizar materialmente un retrato típico de boda mexicana y de la vida diaria matrimonial:

XXXI

6 y 7 enmarcados como cuadro.

6: Diciembre.

7: Enero.

6: Febrero.

7: Marzo.

6: Abril.

7: No quiero que te pintes la cara. No uses este vestido. No enseñes las rodillas. No cruces la pierna. No te arregles. ¿A quién ves? ¡Ahí estás acostada hasta medio día!

6: No quiero que fumes. No quiero que tomes. No quiero que bailes. No quiero que cantes. No quiero que tengas amigos. No vuelvas a llegar tarde. ¡Si no me respetas a mí, respeta mi casa!

7: Primero estoy yo.

6: Por ningún motivo.

[...]

6: Etcétera, etcétera, etcétera...

7: Etcétera, etcétera, etcétera...

6: Jijijijijijijijijiji...

7: Jijijijijijijijijiji... (40-41).

Sucedirá algo aún más inquietante con los personajes cinco y siluetas “las que sean”. Villegas sabe que el personaje dramático es una representación alegórica del humano, y no ignora la naturaleza animal de los hombres que inconscientemente suelen sacar su instinto irracional en los momentos más desesperantes, terroríficos y ambiciosos. Esto sucede cuando domina la agresividad, el hambre, el miedo y la sexualidad. Los personajes de naturaleza humana zoomorfizada serán: el personaje cinco en las secuencias xxv y xxx, así como las siluetas de la secuencia xxxiv. En dichas escenas, es posible ver que su degradación es consecuencia de sus impulsos sexuales, lucha de poder y conductas rabiosas. Para comprender teóricamente la animalización que sufren los personajes cinco y las siluetas, retomaré el estudio “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático” de 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 la “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 signifiante del zoomorfismo evoca la dimensión fisiológica de la criatura humana y sus necesidades primarias; implica la invención, 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 (81-82).

El personaje cinco, “otra mujer”, de igual manera resultaría ser patente, humanizado y múltiple. Se obsesiona a tal grado por su falta de sexo, que varían excesivamente sus estados de humor y vida, causando al final su degradación y animalización ligadas a su desesperado deseo carnal y la falta de afecto de su amante (a quien vuelve ausente en las escenas V, XII y XVIII, pues simula que él está y discute, pero no aparece en la escena ni hay rastro sonoro suyo). En la escena V toca a la puerta una “amiga” suya que será latente (nunca escuchamos su voz), pero la hace partícipe de su situación al hablarle sobre su amante.

El impulso sexual se manifiesta desesperadamente en el personaje cinco durante todas sus escenas, pero es hasta las secuencias XXV y XXX donde se establece la analogía entre la sexualidad humana y el apareamiento animal. Primero, en su monólogo de la secuencia XXV, ella afirma que todos somos animales y tenemos las mismas necesidades sexuales, sin importar el género o la especie. Villegas alegoriza a los seres humanos con ejemplares animales:

XXV

5 lúcida.

5: ... 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! [...] (36).

En el monólogo de la secuencia XXX, mientras tanto, el deseo sexual incontrolable del mismo personaje la lleva a animalizarse convirtiéndose en una gorila persiguiendo a los gorilas machos que ve en la calle. De esta manera, mediante el personaje cinco, Villegas alegoriza como animales al resto de la humanidad masculina y femenina:

XXX

5 en la calle.

5: [...] Niño latoso, niño divino sin pantalones, no más tímidas erecciones en la calle, yo soy quien te hará gozar, quien te dejará hacer todo [...] ¿Qué ciudad es esta con animales tan raros y feos que caminan como si nada, de risa fresca, que andan de compras, ven los aparadores, se dan la mano, y hay civilización? No se puede vivir aquí. ¡Oh, oh...! ¡Qué hermosos gorilas! ¡Cuántos gorilas! ¡Persiguen a una gorila!

¡Corre gorila, sálvate, trepa, no te dejes alcanzar! ¡Espérenme, gorilas! ¡Espérenme!
¡Gorilas! ¡Gorilas! ¡Gorilas! (41).

Por su parte, las intrigantes “siluetas” resultan múltiples, degradadas y patentes para el análisis dramático, pues aunque su naturaleza es “fantasmal”, están presentes y visibles, representadas por actores y llevando a cabo acciones y diálogos a pesar de ser sombras. Cuando aparecen en grupo, “las que sean” funcionan como atacantes, no se define su género o naturaleza, es decir, son todos y a la vez nadie. Villegas las vuelve entes atacantes que conforman una sociedad humana y otras veces animalizada. Así, el dramaturgo despersonaliza y refleja a la sociedad mediante las siluetas alegorizadas 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 mismas u otros personajes.

En las escenas de conjunto, las siluetas casi siempre se manifestarán violentamente. Por ejemplo, en la secuencia VIII, las “siluetas acosando a otra: atacantes”, lanzan colectivamente insultos de todo tipo contra la silueta uno. Villegas alegoriza a la sociedad cobarde, prejuiciosa e irrespetuosa que ofende al prójimo expuesto y vulnerable:

VIII

Siluetas acosando a otra: atacantes.

- S.1: Bubububububu... bububububububu...
– ¡Rata! ¡Gato! ¡Perro! ¡Cerdo! ¡Oso! ¡Hipopótamo! ¡Orangután! ¡Ballena! ¡Sapo!
– ¡Monserga! ¡Pestilencia! ¡Meco!
– ¡Cuervo! ¡Buitre! ¡Carroña!
– ¡Repugnante! ¡Asqueroso! ¡Náusea! ¡Nauseabundo! ¡Caño! ¡Muladar! ¡Pantanosol
– ¡Despreciable! ¡Ridículo! ¡Sangrón! ¡Tarugo! ¡Idiota! ¡Imbécil! ¡Estúpido! ¡Baboso!
¡Desgraciado! ¡Infeliz!
– ¡Manco! ¡Cojo! ¡Tuerto! ¡Castrado! ¡Chaparro! ¡Enano! ¡Panzón! ¡Nalgón! ¡Mudo!
¡Sordo! ¡Ciego! ¡Charrasqueado! ¡Chimuelo! ¡Tullido!
S.1: Bubububububu... bububububububu...
– ¡Tuberculoso! ¡Chancroso! ¡Leproso! ¡Canceroso! ¡Granoso! ¡Tísico! ¡Físico!
– ¡Ratero! ¡Asesino! ¡Chacal! ¡Depravado! ¡Crápula! ¡Puto! ¡Putañero! ¡Vicioso! ¡Ma-
niático! ¡Alcohólico! ¡Loco!
– ¡Caca! ¡Orina! ¡Ladilla! ¡Secreción! ¡Vomitorio!
S.1: Bubububu... bubububu... bu... bubu...
– ¡Lacrápula! ¡Decrépito! ¡Obsoleto! ¡Retroglodita!
– ¡Anormal de mierda! (18)

En la secuencia xxxiv, las siluetas “dispuestas a todo incontenibles” tendrán una lucha de poder contra un inofensivo perro callejero que se acerca a su complejo habitacional, perturbando a todos y convirtiéndolos en aquello que intentan repudiar: bestias incontenibles y agresivas. Tanto enloquecen, enfurecidos, que empiezan a ladrar y aullar dispuestos a acabar con él. Actúan irracionalmente, igualados con el animal rabioso, permitiéndonos ver su degradación final. Así, Villegas retoma la alegoría colectiva de la sociedad, rebajando a los humanos a animales, empoderados nuevamente por el impulso irracional ejercido en detrimento de un ser vulnerable e “inferior” a ellos. Automáticamente se degradan, pues el humano se vuelve alegoría del animal:

xxxiv

Siluetas dispuestas a todo: incontenibles.

- ¡Échenle agua hirviendo, dénde de pedradas, traigan palos!
- ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Zape, asqueroso, zape!
- Guau guau guau guau...
- [...]
- ¡No está rabioso, déjenlo ir!
- ¡Ggrrrrggrrr... Usted no se meta, puta vieja!
- ¡Arrástrenlo de la cola orita que se lame la pata!
- ¡Ggrrrr!
- ¡Auuuuuuuuuuuuuuú... aaauuuuuuuú...!
- ¡Toma, ggrrr, toma, ggrrrr!
- ¡Es un perro fino!
- ¡No ve cómo echa espuma viscosa por el hocico y enseña sus colmillos y tiene los ojos inyectados de rojo y está dispuesto a atacar!
- ¡Ggrrrr... traigan un machete!
- ¡Dénle, dénde, ggrrrr... ggrrrr!
- [...]
- ¡Guau guau guauuu, ggrr...!
- ¡Mátenlo, sí está rabioso! ¡Aaaayyyy!
- ¡¡ATENCIÓN: PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO!! [...] [sic] (43-44).

De acuerdo con el análisis anterior, Óscar Villegas deja aislados y en el anonimato a los personajes de su obra por las siguientes razones principales: para que los lectores puedan asignarle a cada personaje el estrato social que éstos consideren que le corresponde, de manera que la ficción logre reflejar a toda la sociedad mexicana representada en las siluetas “las

que sean”. Por el mismo motivo, los nombra con números y solamente los describe mediante características genéricas, sin especificar edades y corporalidad (“un joven”, “una joven”, “otra mujer vieja”, “siluetas”). El mismo Óscar Villegas defiende su estilo original y experimental en el ensayo “Y pensar que pudimos”: “entonces le di a leer a Julio Castillo *La paz de la buena gente* con intención de conseguir alguna gracia; me dijo que le gustó la obra y que parecía de Arrabal –no de la población sino de otro autor que así se apellida–” (6).

Este dramaturgo primigenio de la generación perdida logra deshumanizar a sus personajes convirtiéndolos en números y siluetas fantasmales. Los presenta muertos, pero personificados para representar sus vidas paralelas: la espiritual y la terrenal, tal como sucede en las secuencias de la pareja de los personajes dos y cuatro y el personaje uno. En el caso de las mujeres tres y cinco, las condena a un diálogo con su misma conciencia. Ellas creen que hablan con un hombre que intenta persuadirlas (amante o acosador), pero estos personajes no aparecen en escena, aunque ellas los crean o recrean en sus mentes. Con la pareja formada entre seis y siete, muestra el absurdo e interesado amor de dos personas inmersas en una rutina cariñosa, la cual termina con el único sentimiento que los une haciéndolos desdichados e infelices. Finalmente, mediante las siluetas logra conformar a la sociedad mexicana prejuiciosa, inhumana, individualista, cerrada, egoísta, apática, indiferente y violenta.

El elemento más característico del teatro del absurdo en esta obra de Villegas, con el que el autor interpretó a la sociedad mexicana sesentera, fue la paradoja del propio título: *La paz de la buena gente*. 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, prejuiciosos y retrógradas. Éstos 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 en un eterno retorno existencial.

Villegas logra la alegoría de la sociedad mexicana trasladando en sus personajes características de personas reales: actitudes comunes, temores, inquietudes, deseos y pensamientos colectivos; sentimientos universales como el amor, el odio, la sexualidad, el miedo, la tristeza, la soledad, la desesperanza, la compasión, la vergüenza y los impulsos irracionales. Todo con un tinte criminal relativo al contexto social mexicano de los sesenta.

De esta manera, el lector/espectador de cualquier época podrá trasladar estos personajes a la sociedad a la que ellos lo quieran. Obras como ésta resultan eternamente vigentes, pues el inicio y fin quedan abiertos en lugares y tiempos indefinidos. Desde 1967 –cuando Villegas creó esta pieza del absurdo– hasta la actualidad, se observa que nada ha cambiado: nos preocupan las mismas cosas, los mismos sentimientos, sufrimos, tememos, nacemos, morimos, amamos y odiamos... en este mundo caótico, deshumanizado e indiferente, sin encontrar todavía la paz de la buena gente.

Fuentes consultadas

- Beristáin, Helena. "Alegoría". *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed. México: Porrúa, 2006, pp. 25-26.
- Burgess, Ronald D. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review*, núm. 93, 1985, pp. 93-99, journals.ku.edu/latr/article/view/603/578, consultado el 22 de mayo de 2016.
- García Barrientos, José-Luis. "Personaje". *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato, 2012, pp. 181-227.
- Gómez Barrios, Armín. "Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático". *El hipogrifo teatral*, coordinado por Armín Gómez Barrios. México: MPC Editores S. C./Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 2011, pp. 74-87.
- Hernández, Luisa Josefina. "De Óscar Villegas". *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, editado por Felipe Reyes Palacios y compilado por Adriana Carbajal Segura. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Paso de Gato, 2015, pp. 364-368.
- Partida Tayzan, Armando. "Biobibliografía: Óscar Villegas". *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998, pp. 204-206 y 249.
- Quackenbush, L. Howard. "El teatro del absurdo hispanoamericano". *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericana*. México: El prestidigitador/Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 2007, pp. 142-150.
- Román Calvo, Norma. "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.
- Villegas, Óscar. "Y pensar que pudimos". *Tramoya*, núm. 23, 1990, pp. 5-8.
- Villegas, Óscar. *La paz de la buena gente*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- Woodyard, George. "El teatro de Óscar Villegas: experimentación con la forma". *Texto crítico*, núm. 10, 1978, pp. 32-41, cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6805/197810P32.pdf?sequence=2&isAllowed=y, consultado el 22 de mayo de 2016.
- "Despersonalizar". *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2018, dle.rae.es/?w=despersonalizaci%C3%B3n, consultado el 17 de septiembre de 2019.