

*YOUTH AGAINST THE OLD AUTHORITY
IN EL RENACIMIENTO OF ÓSCAR VILLEGAS*

GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES
ORCID.ORG/0000-0002-6329-0047
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco
elteatroesmivida@gmail.com

Abstract: *This socio-critical study is divided into four sections: young theater of 1960, theory of socio-critical representation applied to young literature, old versus young (five ideologems around repression) and colorful young people and gray people (Mexican sixties society). The analysis will be developed based on the literary sociological literary theory of the representation of the text as a modeling of the world and its realistic intention of semantic construction, simulation and symbolization in the first Villeguian characters who represent through ideology: the thinking, the language, the actions, the norms, the tastes and the prejudices of mexican society in the sixties confronted generacionally.*

KEYWORDS: REBELDS, OLD PEOPLE, IDEOLOGEM, REPRESENTATION, SOCIO-CRITICISM, MEXICO.

RECEPTION: 14/05/2020

ACCEPTANCE: 24/10/2020

JÓVENES CONTRA LA VIEJA AUTORIDAD EN *EL RENACIMIENTO* DE ÓSCAR VILLEGAS

GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

[ORCID.ORG/0000-0002-6329-0047](https://orcid.org/0000-0002-6329-0047)

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

elteatroesmivida@gmail.com

Resumen: El presente estudio sociocrítico se divide en cuatro apartados: 1) teatro joven de 1960; 2) teoría de la representación sociocrítica pensada a partir de la literatura joven; 3) viejos contra jóvenes (cinco ideologemas en torno a la represión), y 4) jóvenes coloridos y gente gris (sociedad sesentera mexicana). El análisis se desarrolla con base en la teoría sociológica literaria de la representación del texto como modelización del mundo y su intención realista de construcción semántica, simulación y simbolización con los primeros personajes villeguianos, quienes representan —por medio de ideologemas— el pensamiento, el lenguaje, las acciones, las normas, los gustos y los prejuicios de la sociedad mexicana sesentera confrontada generacionalmente.

PALABRAS CLAVE: REBELDES, VIEJOS, IDEOLOGEMA, REPRESENTACIÓN, SOCIO-CRÍTICA, MÉXICO.

RECEPCIÓN: 14/05/2020

ACEPTACIÓN: 24/10/2020

TEATRO JOVEN DE 1960 Y TRAYECTORIA DE ÓSCAR VILLEGAS DURANTE TRES GENERACIONES LIMINARES

Para la dramaturgia mexicana del siglo xx, Óscar Villegas (San Luis Potosí, 1947-Ciudad de México, 2003) fue un dramaturgo vanguardista que buscó encontrar el sentido de la realidad mexicana de su época. Por lo anterior, merece la pena ahondar en el paso de Villegas por la generación sesentera “perdida” o “intermedia”: primero, como su precursor, y después, como parte integrante de la misma —durante los últimos tres años de la década de 1960 (1967-1970)— junto con “los Ícaros” —quienes empezaban a escribir sus primeras obras con temáticas juveniles, ciudadanas y sociales en general.¹ Aunque el resto de los dramaturgos integrantes de este grupo comenzaron a escribir entre las décadas de 1970 y 1980, se les clasifica dentro de la generación perdida o intermedia por sus fechas de nacimiento, por las temáticas juveniles desarrolladas en sus obras y porque, más tarde, se unirían a la Nueva Dramaturgia Mexicana. La mayoría de ellos estudió en los talleres literarios universitarios de Juan José Arreola (1918-2001), Emilio Carballido (1925-2008), Luisa Josefina Hernández (1928) y Olga Harmony (1928-2018), y fueron miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) y becarios del Centro de Escritores Mexicanos (CEM).²

Para entender correctamente las posibles influencias de Óscar Villegas, es pertinente profundizar en los orígenes de la generación dramática a la que

- 1 Este grupo está compuesto por Willebaldo López (1944) —*Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* (1967) y *Cosas de muchachos* (1968)—, Enrique Ballesté (1946-2015) —*En alguna parte en algún tiempo* (1967) y *Mínimo quiero saber* (1968)—, José Agustín (1944) —*Abolición de la propiedad* (1969) y *Los atardeceres privilegiados de la prepa 6* (1970)—, Jesús González Dávila (1940-2000) —*La rana* y *La venturina* (1968) y *La fábrica de juguetes* (1970)— y Vicente Leñero (1933-2014) —*Pueblo rechazado* (1968).
- 2 Refiere a Tomás Espinosa (1947-1992) —*Hacer la calle* (1979) y *Santísima la nauyaca* (1980)—; Óscar Liera (1946-1990) —*La piña y la manzana* (1979) y *Cúcara y máscara* (1980)— y Miguel Ángel Tenorio (1954) —*Adiós Malena* (1970), *Cambio de Valencia* o *El espíritu de la lucha* (1979) y *En español se dice abismo* (1975)—. Véase *Enciclopedia de la Literatura en México* (en línea).

perteneció y conocer las tendencias y la situación social de la época (1960-1970).³ Dichos años fueron el contexto de sus primeras obras, enfocadas en tratar temas estudiantiles, juveniles, de protesta e inconformidad con la realidad mexicana: la pérdida de identidad y la libertad de expresión, entre otros conflictos generacionales —dentro de este corpus destaca, específicamente, *El Renacimiento* (1967), primer impulso creativo del autor a sus 20 años de edad.⁴

En “La generación intermedia”, Harmony considera que “todo fenómeno dramático corresponde a la sociedad y al momento en que se produce” (1988: 121), y enumera las aportaciones de Villegas como dramaturgo precursor de la generación intermedia.⁵ Posteriormente, en una conferencia de 2002 titulada “Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx”, Felipe Galván retoma la idea de la generación intermedia, acuñada por Harmony, y hace una nueva clasificación de la condición de los dramaturgos de 1967 a 1970 que denomina “los Ícaros”, a quienes Villegas se unió comenzando su repertorio dramático de 16 obras escritas entre 1967 y 2000.⁶

3 Un primer acercamiento a la clasificación de Óscar Villegas como dramaturgo de la generación perdida y sus características puede verse en Georgina Azucena Rodríguez Torres (2019: 124-146).

4 Esta obra teatral fue publicada por primera vez en la revista *La Palabra y el Hombre*, núm. 44 (octubre-diciembre de 1967), y estrenada en 1971, en Xalapa, Veracruz, bajo la dirección de Braulio Zertuche. Finalmente, fue recopilada por Emilio Carballido en *Teatro joven de México* (1979).

5 Harmony identifica los siguientes aciertos estilísticos de Villegas en la generación intermedia: “Experimentando en formas, propone, en ocasiones, el diálogo casi puro, construye alegorías y se ocupa de la vida de los barrios de la capital desde la óptica de la lucha generacional, la represión a las manifestaciones sexuales de cualquier signo, la violencia y el temor subyacentes en la vida ciudadana. El tratamiento de personajes comunes de nuestras barriadas, como la rumbera o el boxeador, se inserta en las interesantes búsquedas formales con que ese autor abre insospechadas perspectivas” (1988: 122-123).

6 *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),

Amerita reconocer que, gracias a Emilio Carballido, los dramaturgos jóvenes de la generación intermedia o perdida fueron publicados en 1972 dentro de la antología de obras en un acto *Teatro joven de México*, en la que se seleccionó a quince jóvenes dramaturgos. Varios de “los Ícaros”⁷ fueron alumnos de Carballido en los talleres universitarios de escritura dramática del Instituto Politécnico Nacional; de ahí que muchas de las temáticas giren en torno a temas estudiantiles o juveniles e, incluso, que los primeros estrenos de la mayoría de sus obras fueran en universidades como la Veracruzana y la Universidad Nacional Autónoma de México, con directores y actores universitarios provenientes de los talleres teatrales de esas casas de estudios. Carballido consideraba importante abrir puertas editoriales a jóvenes dramaturgos que exploraran temas de la realidad cotidiana y cuyos textos tuvieran rasgos respetables que los hicieran parte de una generación por su estilo. Enumera algunos rasgos innovadores en la escritura de sus pupilos:

Lo mínimo que un autor joven debe ofrecer para que se le considere, es un contacto verdadero con la realidad circundante y un comentario válido que ofrecer de ella: un grado respetable y razonable de oficio; un mínimo de verdad

La eternidad acaba mañana (1997) y *La emoción de las multitudes* (2000) (Partida, 1998: 204-206).

- 7 Felipe Galván describe a los integrantes de la agrupación con la analogía “Ícaros” —retomando al homónimo personaje mítico—; es decir, como dramaturgos que se acercaban a grandes vuelos con sus estrenos, premios y publicaciones, pero que se vieron frenados y perjudicados por el caos y el abandono en las artes post-Tlatelolco: “En la década de los sesenta en sus inicios y hasta el verano del 1968, encontramos la coincidencia plena con el término y la clasificación correspondiente de ‘intermedia’, pero desde 1967 ya nada sería igual: autores premiados y aplaudidos a fines de los sesenta, encontrarán ante sí la represión generalizada de los gobiernos post-Tlatelolco, los que en lo económico y programático tratarán a la dramaturgia nacional como un artículo a arrinconar con falta de apoyos y desinterés casi generalizado. Estos autores no son intermedios, sino víctimas de la incompreensión en los oscuros años setenta. A ellos, los agrupo bajo el nombre generacional de: ‘los Ícaros’” (2002: 125).

descubierta en carne propia, un sentido lúdico y algo que lo entronque en el árbol de su propia tradición [...]. (Carballido, 1998: 9)

Villegas escribió, publicó y, eventualmente, montó sus obras estudiantiles como dramaturgo adolescente durante los primeros tres años de su trayectoria junto a “los Ícaros”, quienes, a pesar de ser premiados y aplaudidos por primera vez, se toparon con la represión generalizada del gobierno post-Tlatelolco y con escasas oportunidades para montar sus obras fuera de los teatros universitarios.⁸ Así, se encuentran marcadas coincidencias entre las características definidas en cada clasificación —la generación intermedia de Harmony, “los Ícaros” de Galván y la compilación de teatro joven de Carballido— y la obra de Villegas —específicamente, con *El Renacimiento*—. Algunas de estas coincidencias, que se podrán comprobar a lo largo del artículo, son las siguientes: experimentación de las formas antiaristotélicas; contrastes; propuesta del diálogo casi puro; construcción de alegorías y metáforas; reflejos de la vida en los barrios de la capital desde la lucha generacional por medio del tratamiento de sus personajes; la represión a las manifestaciones sexuales; la violencia y el temor en la vida citadina; contacto con su realidad; sentido lúdico mediante parodias y giros de lenguaje propios del habla vulgar, simplona o culta; comicidad, y búsqueda existencialista de la realidad perdida.

La obra está conformada por 31 escenas cortas con los siguientes personajes: un anciano, una anciana, un esclavo viejo, jóvenes de gris, jóvenes de colores y mucha gente común. Estos individuos aparecen en un “escenario vacío totalmente blanco. Luz blanca” (Villegas, 1967: 795). Óscar Villegas, como dramaturgo joven y visionario, se propone representar en *El Renacimiento* —su primera pieza teatral— la actitud juvenil imperante de protesta estudiantil y social. Villegas lo logra por medio de la ficcionalización de la institución educativa, los jóvenes, la familia, la represión gubernamental y la

8 Óscar Villegas ganó sus dos primeros premios por la obra *Santa Catarina* (1969): consiguió el premio del Primer Concurso Nacional Cultural de la Juventud —otorgado por la DGDA (1970)— y recibió el premio Ex-aequo (competición o concurso en pie de igualdad para compartir un premio o una posición) PROTEA en 1976. La pieza dramática fue estrenada en 1980 en Xalapa, Veracruz, bajo la dirección de Enrique Pineda (Partida, 1998: 204-206).

sociedad civil mexicana. Así, esta obra estudiantil se puede tomar como un antecedente teatral de la literatura de la Onda y del choque generacional en los ámbitos social y artístico.⁹

Con la retrógrada y tradicional relación afectiva entre los ancianos, parecería que Villegas hace una fuerte crítica a la Universidad Nacional Autónoma de México (la anciana), a sus profesores o servidores públicos (esclavo) y a su relación con el gobierno priista de 1960 (el anciano), acompañados de la gente común y de los conformistas jóvenes de gris, en un panorama represivo contra los jóvenes de colores, quienes buscan cambiar las normas, ser libres, ser felices y sembrar un futuro académico mejor. Los discursos de bienestar y educación de calidad humanística no se estaban cumpliendo, sino que se ejercía un ambiente de represión, violencia, abuso de poder y negación al cambio por medio de las nuevas propuestas estudiantiles.

Entonces, Villegas crea una paradoja en torno a la disputa dividida y contradictoria juventud-vejez, pues estos ancianos con muletas y ropa antigua también están en busca de la libertad de hacer su voluntad con base en sus intereses. La diferencia es que sus subordinados y estigmatizados jóvenes a la moda no cuentan con el poder ni la experiencia necesarios, sino sólo con su entusiasmo. En realidad, la sociedad civil familiar que aparece en la obra tiene los mismos prejuicios, pero se vale únicamente de insultos, normas y celos para intimidar, “educar” y “proteger” a sus jóvenes; no busca asesinarlos físicamente, sino ideológicamente. Entre ambas instituciones se proponen la represión y el control de las nuevas generaciones rebeldes que vienen a poner en tela de juicio todo lo que ellos han forjado.

9 El estilo juvenil se reconoce como propio de la literatura de la Onda —principalmente, en el género narrativo—. Parménides García Saldaña escribe el ensayo “Del lenguaje de la onda y otras ondas”, dentro de su estudio *En la ruta de la onda*, para reflexionar acerca de los movimientos rebeldes que traen las vanguardias de 1960 y que tienen como propósito cambiar el orden establecido.

TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIOCRÍTICA PENSADA A PARTIR DE LA LITERATURA JOVEN

El fenómeno de la juventud que explotará Villegas en su obra —en pleno auge de la fiebre y rebeldía adolescentes contra la vieja y tradicional autoridad familiar y académica— desembocará en una brecha generacional problemática que dará como resultado la lucha de poderes para controlar o liberarse, respectivamente. Pierre Bourdieu lo explica desde la división ideológica y mandataria en “La ‘juventud’ no es más que una palabra”:

En la división lógica entre jóvenes y viejos está la cuestión del poder, de la división de los poderes [...] El racismo anti-joven pertenece a las clases en decadencia y los viejos en general. La vejez es una decadencia social, una pérdida de poder social [...] justamente porque tienen el porvenir detrás de ellos, mientras que los jóvenes se defienden como los que sí tienen porvenir y este mismo los define. (1990: 125-126)

Es decir, el joven rebelde aspira a no ser adulto, pues no proyecta con seguridad su futuro; el joven busca el amor y resiste a toda autoridad modificando su cuerpo estéticamente (recurre a ropa moderna, tatuajes, perforaciones, afeites raros, etcétera), como forma de rechazo y para demostrar un porvenir innovador. Los jóvenes se oponen a aceptar su realidad e intentan cambiarla para tener un futuro prometedor sin represión. Esa inadaptación la manifiestan en protesta contra lo obligatorio e impuesto, sin miedo al fracaso. Su rebelión va en contra del orden y busca nuevos resultados para otras formas de vida y de pensamiento; orden mismo que los viejos añoran conservar bajo el abuso de poder justificado por la supuesta “experiencia” y diferencia generacional, en la cual cada uno debe mantenerse donde le corresponde, como apunta Pierre Bourdieu. Los elementos anteriores fueron acompañados de manifestaciones sociales mundiales que fortalecieron el prestigio de los jóvenes y sus movimientos; estas protestas hicieron despertar a los jóvenes ante el poder que ya habían empezado a adquirir con expresiones artísticas como la música, la literatura, la moda y, posteriormente, con rebeliones para exigir derechos y defenderse de la censura constante del gobierno y sus familias.

Debido a que en *El Renacimiento* las temáticas roquera y rebelde predominan en las actitudes de protesta, los rasgos juveniles explotados serán característicos antecedentes teatrales de la literatura de la Onda —como estos

personajes jóvenes de colores reprimidos por el gobierno, los funcionarios, la familia, la sociedad civil y el magisterio—. Esta obra se escribe a finales de 1960, en una etapa liminal y de transición del teatro realista de la primera mitad del siglo xx al teatro experimental, irruptor y aristotélico que reforzará sucesivamente la nueva dramaturgia mexicana de denuncia social. La pieza es el primer impulso creativo del Villegas veinteañero, con una marcada ideología sobre la búsqueda de identidad y el sentido de la realidad social, mismas que serán propuestas por él en *El Renacimiento* mediante ideogramas que incluirán signos, convencionalismos, símbolos y alegorías para ficcionalizar literariamente las contradicciones de la sociedad cambiante desde 1950 hasta finales de 1960.

Para demostrar la pertinencia del análisis sociocrítico anterior por medio de signos, es necesario continuar con la teoría sociológica literaria de la representación del texto como modelización del mundo y de su intención realista como construcción semántica, simulación y simbolización social por medio de los *ideogramas* de Patrice Pavis, el *ideograma* de Edmond Cros y la teoría de la representación realista en la literatura de Jean Bessière. Así, pues, es sabido que la sociocrítica se ocupa de la estética de la recepción de una obra —cómo se recibe de acuerdo con el contexto social del público receptor—, analiza los indicios del origen del texto y también estudia cómo la evolución de las sociedades propicia nuevos géneros literarios. Por lo anterior, en *El Renacimiento* se estudiarán las manifestaciones del significado de los personajes jóvenes con respecto al significante otorgado por la sociedad de la época.

Desde otra perspectiva, el teórico francés Patrice Pavis califica al drama como representación semiótica de la realidad, pero no como espejo, sino como trama que es necesario develar y darle un significado de acuerdo con los referentes y las experiencias vivenciales. Ésta no será una copia fiel, sino una nueva creación artística basada en la realidad cotidiana, y todo dependerá de la propuesta creativa y ficcional del autor para plasmarla en su obra, es decir:

El texto dramático siendo un sistema semiótico es también una modelización de la realidad y no una reproducción mimética, sino una transformación estructural que inscribe en el texto sus ideogramas y contradicciones históricas. De esa relación del texto con la realidad depende el estatuto de la ficción del texto, de la representación y de la naturaleza de lo real [...]. (Pavis, 1993: 115)

Dicho lo cual, es preciso definir el concepto principal a aplicar, *ideologema*, y su función social en una obra literaria, antes de entenderlo en cada situación expresada en *El Renacimiento*. Como concepto de análisis teatral utilizado por Patrice Pavis, *ideologema* es el eje significante que engloba la figura representada ficcionalmente en la literatura y su referente directo en la realidad social, para trasladar rasgos realistas al mundo literario por medio de símbolos, signos y metáforas.¹⁰ Este concepto tiene como fundamento al *ideosema*, el cual funcionará para análisis semiótico de la representación social en la literatura. He aquí su complejidad al descifrar los signos propuestos por el autor en la obra literaria o artística en general para representar cualquier cosa con un referente o código social que el espectador/lector debería reconocer en su mundo, dentro de la práctica social del discurso entregado por el autor en su obra.¹¹

También Jean Bessière considera la obra realista como una retórica de la representación y una construcción semántica convencional por medio del lenguaje —que serían varios mundos, y la ficción, una pluralidad de éstos—. Estima que la obra es construcción semántica de un mundo que obedece las reglas del sistema; es decir, cualquier obra es contextual a sí misma y a los mundos posibles de los lectores desde sus antecedentes con el exterior.¹² El

10 Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano definen el concepto de *ideologema* de la siguiente forma: “El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. [...] Son ideologemas los que entran como contenidos de las representaciones literarias, porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas. El ideologema es un significante, una forma de las ideologías sociales” (1993: 54-55).

11 Edmond Cros indica que el *ideosema* se concibe como “un articulador a la vez semiótico, en la medida en que estructura sistemas de signos icónicos, gestuales o de lenguaje que corresponden a representaciones a las que son reductibles todas las prácticas sociales, y discursivo, puesto que, trasladado al texto, garantiza en él una función estructurante de la misma naturaleza” (1993: 169).

12 Jean Bessière lo explica de la siguiente manera: “El realismo es un discurso del sujeto, de la subjetividad que plantea la equivalencia de la exterioridad y de la subjetividad que hace de cualquier narración un juego metafórico por el que se construye esta equivalencia” (1993: 362).

convencionalismo mencionado por Jean Bessière constituye un punto de vista típico del idealismo subjetivo, debido a que niega el contenido objetivo de los conocimientos del sujeto; con ello se quiere significar que es una falsedad, una apariencia, una simulación de la realidad objetiva en un plano subjetivo como la literatura, por medio de la propuesta artística del escritor equivalente al exterior, pero ya ficcionalizada por su toque creativo.

VIEJOS CONTRA JÓVENES, CINCO IDEOLOGEMAS EN TORNO A LA REPRESIÓN

Por consiguiente, la manera en la que llegará la mencionada polifonía de significados, signos y códigos al espectador/lector será fragmentaria, compleja y con giros de lenguaje y estructura: será por medio de *ideologemas* y convencionalismos con los que Villegas creará su universo ficcional de jóvenes de la Onda sobre las sociedades civil, juvenil y académica mexicanas de 1960, y que aluden a las distintas representaciones de las opiniones y posturas de los personajes forjadas según sus edades, ocupaciones y papel en la sociedad.

Para los propósitos de este artículo, conviene dividir los *ideologemas* en cinco apartados, de acuerdo con sus temáticas en común: 1) costumbres, vestimenta e ideología; 2) valores sobre las relaciones amorosas; 3) rechazo y prejuicios por apariencia (melena); 4) ausencia de comunicación entre hijos y padres cegados por el discurso educativo y político, y 5) matanza y violencia contra los jóvenes.

COSTUMBRES, VESTIMENTA E IDEOLOGÍA

El primer *ideologema* engloba la conciencia social de los ancianos enunciada en discursos icónicos o de lenguaje captados con un doble punto de vista semántico: la institución familiar —conformada por padres de familia y gente común— junto con la académica —representada por la anciana directora, ignorada por los jóvenes de colores (para marcar su anonimato, sus diálogos aparecen precedidos por un pequeño guion)—. Entonces, en estos personajes despersonalizados se encuentra una desnaturalización de lo humano, al

tener una identidad fracturada y una alteración del lenguaje —generadora de problemas de comunicación entre ellos.

Las buenas costumbres serán los modales y las formas de cuidar las apariencias (familiares y académicas) desdeñadas por los jóvenes rebeldes. Villegas parodia los modales inculcados en casa y hace ver que esos sermones ya están superados, pues son aburridos e innecesarios para las nuevas expresiones y formas de vida que la juventud anhela. Sin embargo, los adultos fracasan en su intento de sofocar el espíritu rebelde de los jóvenes para formarlos como individuos conformistas:

–Anciana: Hemos visto ya introducción al vestido, introducción a la risa, introducción al paso de baile, táctica de la expulsión de gases y práctica del estornudo. Bien. Ahora pasemos a las actividades sociales con selección de ocios, o lo que es lo mismo: Temas viejos en busca del eslabón. [...] Vamos a ver: tú, Nena: De la técnica especial de esta lección, dinos, ¿cuál es el primer principio?

–: Usted no se meta. (Villegas, 1967: 799)

Los adultos viven preservando las religiones implacables, como el cristianismo, y permanecen cegados por los medios de comunicación engañosos y entorpecedores, como la televisión y el periodismo amarillista. Ambos instrumentos de poder gubernamentales triunfan ante la verdad, lo innovador, la verdadera educación, la libertad de ser y el amor familiar: “–Gente común: ¿Qué acabará primero, la televisión o el cristianismo?” (Villegas, 1967: 828). A los viejos les encanta hablar del pasado, de lo caduco; de esa manera, buscan conservar un “sano” ambiente, quieto y pasivo. Han perdido cualquier aspiración a mejorar y reformar, mientras que los jóvenes ven nuevas posibilidades, buscan experimentar, son inquietos y no se conforman con discursos rebasados y aburridos de la academia, con el control de los padres sobre sus vidas, su cuerpo y su libre expresión, y con la represión gubernamental ante protestas pacíficas para demandar derechos y libertades estudiantiles:

–Anciana: Por orden de la dirección se les deben impartir buenas costumbres, nuestra obligación y lema es velar por ese ambiente mental. (Villegas, 1967: 805)

–Anciana: A la gente de edad le fascina hablar del pasado en tanto que los jóvenes apenas piensan en sus posibilidades futuras. (Villegas, 1967: 812)

La ideología retrógrada, las apariencias, los modales, el buen gusto, los temas agotados por la academia, las buenas costumbres y la religión son convencionalismos de la sociedad; por lo tanto, el significante de las convencionales ideologías sociales será la realidad sesentera: lo que debe ser, lo que corresponde disimular y aparentar —según la Iglesia cristiana y los medios de comunicación coludidos con el gobierno—, y lo que los padres califican como bueno o cordial. Todo ello está en contra de la rebeldía de los estudiantes, de sus nuevos afeites, de sus nuevas formas de pensar y de sus gustos temáticos alegorizados con los estudiantes coloridos.

VALORES SOBRE LAS RELACIONES AMOROSAS

En cuanto a la dicotomía del amor “a la antigua” y el amor libre de los jóvenes, el convencionalismo significativo pertenece a lo tradicional y lo prohibido en una relación amorosa de acuerdo con los modales y buenas costumbres aprendidos en el núcleo familiar cristiano mexicano. El verdadero significado que busca exaltar Villegas es el amor inocente, entusiasta y desenfrenado, el que no puede esperar para ser vivido por los jóvenes. Ellos desean amar sin límites ni normas impuestas convencionalmente; anhelan un idealismo subjetivo, poder amarse libremente en la vida que tienen por delante y disfrutar de su juventud acompañados de la fiebre musical de Los Beatles y su moda:

Música de los Beatles: All I 've got to do. Jóvenes de colores se juntan: dos en primer término —hombre y mujer—: de la actitud tomada por ellos los demás tendrán la misma mecánica más o menos.

- : Oye, ¿vamos a seguir siempre así?
- : Tú eres joven, yo soy joven.
- : Juntos nos llevaríamos bien.
- : El tiempo no es para vivirlo así, si lo permite todo.
- : Te necesito. Pasan los días y te necesito.
- : Hay cosas que sólo pueden pasarme contigo.

–: No seas así. Vivimos cerca uno del otro y a veces quisiera tanto llegar a tu casa, preguntar por ti, y que salieras, y que todo fuera nuevo. (Villegas, 1967: 801)

Existe una escondida relación amorosa que mantiene la directora anciana con otro anciano, a quienes no se les permite vivir libremente su amor; después de “consolidar” la relación, descubren que la anhelada convivencia no resultó la idealizada, pues nunca logran entenderse ni cumplir sus planes. Para dicha escena, que muestra la necesidad de contacto entre la pareja de jóvenes enamorados, la canción elegida es “*All I’ve got to do*” (“Lo único que debo hacer”) de los Beatles, que trata sobre una pareja de enamorados a quienes les basta con llamar por teléfono para escucharse y reunirse, cuando lo necesiten.

Cabe mencionar que los ancianos, desde la primera escena, se encuentran caracterizados como débiles y antiguos: “en área débil está la pareja de ancianos vestidos con traje de época: siglo XIX o anterior; se sostienen con muletas [...] se besan eludiendo la pasión” (Villegas, 1967: 795), como reprimiéndose y yendo en contra de la liberación sexual de esa época. El simbolismo que engloba colocar a los ancianos con muletas y vestidos con trajes antiguos en un área débil indica, casi de manera obvia, que éstos están rebasados por la modernidad del afeite/vestimenta juvenil y que son vulnerables ante la fuerza y el entusiasmo de ideales nuevos de los jóvenes —a quienes, inútilmente, buscaban subordinar:

–Anciano: Oye, ¿No quieres que hable con tus bisabuelos para que les digan a tus abuelos que les pregunten a tus padres si consienten en nuestro compromiso y lo aceptan?

–Anciana: Mis tatarabuelos se opondrían. Tenemos que conocernos mejor, es un paso difícil [...] pero después nos espera un lazo para toda la vida [...]. (Villegas, 1967: 795)

Los ancianos viven en el pasado: no están actualizados en su realidad, pues hablan en castellano antiguo y parecen débiles por naturaleza. La canción de esta primera escena, “*It won’t be long*” (“No pasará mucho tiempo”), trata de un enamorado esperanzado en que no pase mucho tiempo para vivir su amor, después de que su pareja lo abandonara por su mal comportamiento. Retomando la interpretación de tomar al anciano como metáfora del gobierno y a la anciana como metáfora de la UNAM —que se esclarecerá en el

último *ideologema*—, se llega a la conclusión de que estos personajes intentan esconder su relación afectiva para no evidenciar su corrupción, unida ante los estudiantes y la gente común:

–Esclavo: ¡Ha estallado la huelga!

–Anciana: Yo tengo una cita con el pasado dentro de 15 min. (Villegas, 1967: 812)

[...]

–Anciana: ¡Jesú! No hay menester que la saques más. ¡Oh pecador mancebo, por qué me haces parecer tan súbito desastre! ¡Quita! Que mi gozo en aumento va.

–Anciano: ¡Qué actitud la tuya!, ¿eh? Ni aguantas nada; sin lengua no hay lenguaje y sin lenguaje...

–Anciana: ¡Bullicio oigo... más de una persona lo hace!

–Anciano: Desvarías...

–Esclavo: ¡Ce ce! Señor, quítese presto donde, que hay moros en la costa...

–Anciano: ¡Chin! Cómo es forzado, señora, partirme de ti.

–Esclavo: ...son bellacos sospechosos. ¡Torna, torna! ¡Jueguen pipis y gañas, que no hay donde te metas! (Villegas, 1967: 821)

Las escenas anteriores, como ya se esbozó, confirman la metáfora del convencionalismo de la relación debilitada entre el gobierno (anciano) y la UNAM (anciana) junto con la tradición educativa caduca y arrastrada desde el siglo pasado para controlar a la población y reprimir cualquier nueva propuesta —unión que mantienen escondida con ayuda del esclavo (los profesores y servidores públicos).

Al final de la escena, llegan los jóvenes de colores festejando que la reina condecoró a los Beatles, y diciendo: “¡Viva la reina!” (Villegas, 1967: 821); ante ello, los ancianos se sienten aterrados y heridos. La canción que suena es “*I feel fine*” (“Me siento bien”), que refleja la felicidad con la que los jóvenes coloridos celebran el amor y se sienten orgullosos de que los Beatles sean reconocidos, mientras los ancianos se esconden y se debilitan cada que el cuarteto de Liverpool triunfa y es aceptado por las nuevas autoridades —pues fue galardonado por la reina Isabel II de Inglaterra en 1965 (dice la canción: “ella es mi pequeña chica [...] ella está tan contenta y se lo dice a todo el mundo [...] Ella está enamorada de mí y me siento bien”).

Aquí se encuentra, nuevamente, la desnaturalización del contexto con la construcción autogenerada por el sistema, es decir, que se puede interpretar a estos personajes formalmente como alegorías del contexto político-educativo de 1960 en México, o bien, verlos como simples personajes separados del tiempo y del espacio sociales para validarlos en momentos distintos. De nuevo, Villegas sitúa un escenario dicotómico de convencionalismos mediante apariencias, mentiras y acuerdos rebasados entre lo permitido y lo prohibido, lo antiguo y lo nuevo, lo fuerte y lo débil, la moda y la tradición, lo honesto y lo corrupto.

RECHAZO Y PREJUICIOS POR APARIENCIA (MELENA)

El *ideologema* que en esta ocasión articula los contenidos de la conciencia social y posibilita su circulación discursiva de lo que piensa y expresa la gente común es la propuesta con la que Villegas reúne las opiniones peyorativas escuchadas en el vulgo, haciéndolas parecer una sola voz —ya que la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de esta unidad discursiva—. Es decir, el dramaturgo toma una parte por el todo, a manera de sinécdoque, para englobar la postura de la sociedad en general y dar apariencia de totalidad. Para cumplir su propósito de englobar a toda la sociedad en una sola voz, Villegas divide los enunciados en varios diálogos subsecuentes:

Gente haciendo cola. Un joven pasa indiferente.

[...]

-¿Es hombre o mujer?

-Es un troglodita bisexual indudablemente.

[...]

-¡Ese que va ahí es puto!

-Maricón.

[...]

-¡Qué horror, qué asco, qué degeneración!

[...]

-La juventud de hoy está perdida.

-En mis tiempos ni se notaba.

-¡Qué indignación.

[...]

- ¡Son tipos amorales, viciosos y todo!
- [...]
- ¡Greñudos cochinos tan notorios!
- De joven nunca imaginé que pudiera andar así.
- ¡Sólo la libertad produce esos monstruos!
- [...]
- ¡No se cómo se atreven
- a salir a la calle estos desviados
- exponentes de la inmoralidad,
- que atentan contra la decencia
- de las familias de nuestra época! [...]. (Villegas, 1967: 803-804)

En esta escena, Villegas enumera los juicios e insultos dirigidos por la gente común hacia los jóvenes de cabello largo. Por el hecho de tener melena, los califican de homosexuales, afeminados, sucios, degenerados, viciosos, desvergonzados y poco inteligentes. La gente común presume que, en su época, esto era inaceptable; entonces, como sus padres no los dejaron expresarse libremente, ellos tampoco darán a sus hijos este privilegio. La gente común culpa a la libertad de la decadencia social y de los afeites afeminados que se salen de lo moralmente aceptado. Es decir, el cabello largo sería el signo equivalente a greñudo, sucio y vicioso, de manera que estas personas juzgarán a cualquier melena peyorativamente, sin importar sus razones, libertades y derechos, y considerarán que los jóvenes, incluso, no deberían salir a lucirse por las calles.

La canción que antecede a la escena anterior y a las siguientes es “*I call your name*” (“Menciono tu nombre”). En esta pieza se recuerda nombrar a alguien que se marchó, por lo que hay un sentimiento de culpa: se menciona el arrepentimiento y el remordimiento del *yo lírico* por ser tan injusto con quien se fue. Lo anterior se acerca a los prejuicios y sobrenombres con los que la gente común llamaba a los jóvenes a quienes intentaba reprimir y erradicar. Los llamaron *degenerados, homosexuales, melenudos, amorales, viciosos, mugrosos, monstruosos, desviados*, etcétera. Esta referencia visionaria abarca el ambiente post-Tlatelolco que la sociedad mexicana resintió después del genocidio de 1968 —resultado de la represión estudiantil y de la censura a la libertad de expresión y de denuncia que los jóvenes buscaban manifestar.

El vulgo acusa a la, tanto odiada como amada, agrupación de Los Beatles de influenciar la nueva moda melenuda. Sus prejuicios no surgen de posturas

auténticas, sino de la persuasión de los medios de comunicación amarillistas. De nuevo, los medios masivos colaboran con las instituciones dominantes en un juego de desprestigio hacia los jóvenes, su música, su físico y su nueva ideología. Mientras tanto, los jóvenes defienden que John Lennon tiene melena al igual que Jesucristo, por lo que la música y la melena pueden ser su nueva religión:

Voces de locutores, gente indignada, gente leyendo el periódico. Reacciones: Jóvenes que rien, juego de reporteros y fotógrafos siguiendo a alguien, etc.

- : ¡Ay, asquerosos Beatles, no los soporto!
- : ¡No tienes por qué decirles asquerosos!
- : ¡Lo son, greñudos, escarabajos, jotos, no hay más que verlos!
- : ¡John sí, Cristo no!
- : ¡Jesucristo también lleva melena! (Villegas, 1967: 827-28)

La sociedad en general, la comunidad familiar y magisterial están decepcionadas del libertinaje y de las preferencias de afeitado que reclaman los jóvenes. No conciben que las nuevas generaciones rompan con lo establecido y correcto, según su educación decadente. El vulgo —dentro de sus apariencias, clichés y tradición conservadora— aprende, de manera ignorante, a odiar, criticar y violentar:

-Anciana: Oye... ¿Qué quiere decir ese corte a la *latin lover*?

-Joven: Agua pasa por mi casa, cate de mi corazón.

[...]

-Anciana: ¡Malo! Eso sobrepasa todas las consideraciones, preferencias y esperanzas puestas en ti. Esa acción tuya no obra con reflexión a lo que tu imagen representa en calidad de alumno excelente [...]. (Villegas, 1967: 805-806)

He aquí la lucha de poderes como conflicto generacional: la gente común mayor violenta con insultos y difamación para mantener el orden establecido por el gobierno y por la educación escolar o familiar, mientras que los jóvenes luchan por su feliz libertad de pensamiento y de acción, ignorando la opinión pública. La diferencia de gustos estéticos se convierte en rechazo ofensivo por apariencia. Ante esta manifestación estética de lo rebelde contra los juicios de la gente hacia la libertad de los jóvenes, Villegas hace referencia a “El Dulce

Milagro”, de la poetisa modernista uruguaya Juana de Ibarbourou, quien escribe sobre el amor como la fuerza para rebelarse y disfrutar del derecho propio a la libertad de ser —tema principal de *El Renacimiento*:

La anciana y los jóvenes uniformados de gris en clase.

Anciana: A ver, Tontita, ¿qué ensayaste para tu ejercicio de hoy? (*Pasa Tontita al frente*).

–: “El dulce milagro” de la gran barda Juana... de Ibar-bou-rou...

Anciana: I-bar-bu-rú. Comienza.

–: “¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen/ Rosas rosas rosas a mis dedos crecen/ Mi amante besóme las manos, y en ellas/ ¡Oh, gracias! Brotaron rosas como estrellas/ ...y voy por la senda voceando el encanto/ y de dicha alterno sonrisa con llanto/ y bajo el milagro de mi encantamiento/ se aroman de rosas... las alas del viento/ Y murmura al verme la gente que pasa:/ ¿No veís que está loca?... ¿No veís que está loca?... ¿No veís que está loca?... Mmmm... ¡ay, se me olvidó! (Villegas, 1967: 825-826)

En el poema de Juana de Ibarbourou, los temas son el amor, la felicidad y el juicio de los demás. En las primeras tres estrofas, retomadas por Villegas, se alcanza a vislumbrar la felicidad que el enamoramiento le causa al *yo lírico*, quien enuncia cómo la gente que la ve pasar la califica de *loca*. Este juicio ante el amor, la felicidad y la libertad de expresión del joven es lo que le interesa resaltar a Villegas; no es gratuito que el poema sea recitado y olvidado por “Tontita”, de uniforme gris, pues el grupo de jóvenes grises no tienen criterio propio, son conformistas y pasivos ante la autoridad. A su vez, el ya mencionado prejuicio por la melena en 1960 resultaba más negativo que en la actualidad —ahora ya es un arreglo personal normalizado en la mayoría de los sectores, y la libertad, junto a la diversidad para amar, son cada vez más aceptadas por la sociedad moderna, tras la lucha de quienes han sufrido esas represiones—; por ello, Villegas e Ibarbourou evocan la revolución rebelde para demandar artísticamente la libertad de amar y el derecho de ser sin importar los prejuicios sociales.

AUSENCIA DE COMUNICACIÓN ENTRE HIJOS Y PADRES CEGADOS POR EL DISCURSO EDUCATIVO Y POLÍTICO

Ahora bien, si Jean Bessière describe al realismo como un discurso de la subjetividad que hace de cualquier narración un juego metafórico —y por el que se construye una equivalencia entre el mundo creativo del autor y el mundo exterior que éste quiere representar—, entonces la aportación artística de esta pieza de Villegas ocurrirá por medio de parodias y metáforas ridiculizantes de quien le interesa satirizar: gente común, policías, profesores, prefectos, gobernantes, funcionarios y padres de familia. Villegas propone elementos ficcionales onomatopéyicos y de vestimenta para crear a los padres de familia ciegos, sordos y fríos, caracterizados con accesorios que portan durante la reunión con la directora: impermeables, velos para cubrir la cara, lentes y bufandas para repeler e ignorar la realidad de sus hijos. Los padres evitan la realidad: están dormidos, ignorantes y cegados ante las intenciones de las instituciones que quieren dañar y dominar a sus hijos:

Entran los padres de familia con impermeable, la cara cubierta con velos, lentes, bufandas, etc.

[...]

–Anciana: ...En favor de ellos en plena adolescencia expuestos a la corrupción, a la epilepsia, la sicalipsis, el delito, la vagancia, el libertinaje, la sicosis, la degeneración, el shock, la simbiosis, el salpullido, el salto con garrocha, al gol, y al jonrón, al timbiriche, al apretón de manos, al pie plano, y eso los llevaría irremediablemente a convertirse en una potencia superior que modifique las responsabilidades y comportamientos de los adultos, por lo que deben ser encauzados debidamente para que este sacerdocio no quede minado con la acción malévola y brutal de los corruptores; por tanto pido su decidido apoyo y colaboración a fin de que ninguno quede sin la protección y advertencia ante los peligros o tentaciones pornográficas que los acechan noche y día en esta época de turbiedades y falsos valores...

–Padres de familia: Bzbzbzbzbzbzbz... [...]. (Villegas, 1967: 811)

Estos elementos onomatopéyicos y gestuales de sueño para desentenderse de la realidad corresponden al rechazo de prácticas inaceptables que la mayoría de los padres de la época juzgan malévolas. La academia intenta convencer a los

- Anciana: ¡Qué ignorancia!
 -: ¿Mi mamá?
 - Anciana: ¡No, preguntar eso!
 -:Es que John dijo que los Beatles son ahora más populares que Cristo.
 (Villegas, 1967: 826)

Villegas reanuda la comparación entre los Beatles y Cristo como si fueran religiones opuestas de cada grupo generacional (jóvenes y ancianos). Ambos serán ignorantes e indiferentes a éstas desde su perspectiva: he ahí el origen del conflicto. La falta de empatía de los padres de familia —reflejada en su negativa a dejar a sus hijos expresarse y lucir de acuerdo con sus preferencias— alimentará el repudio a la melena, calificada despectivamente como afeminada u homosexual. Este prejuicio, contaminado de machismo, incrementa la decepción juvenil por la vida, su familia, su educación y la religión, en las que ya no creen ni confían. Ven a sus familiares como un represor más, y su único modelo a seguir serán los Beatles —no la religión, mucho menos sus propios padres—. Los jóvenes ni siquiera reconocen un núcleo familiar, pues no existe comunicación ni apoyo entre padres e hijos.

Las canciones que enmarcan las escenas anteriores son “*I’ll follow the sun*” (“Seguiré el sol”), “*You won’t see me*” (“Tú no me verás”) y “*The Word*” (“La palabra”). En las dos primeras melodías, el *yo lírico* refiere la partida de alguien a quien no valoró y no volverá a ver porque se va en busca de un nuevo porvenir, pues ya no pertenece ni quiere quedarse en ese lugar. El *yo lírico* abandona a alguien que no quiere escuchar ni cambiar de parecer. En la tercera melodía, se evoca la palabra *love* (*amor*) para entender el comportamiento rebelde: se muestra el camino hacia la luz de lo que es bueno y se anima a difundir la palabra *amor* para ser libre. Así, se revalida el mensaje central que Villegas da en toda la obra sobre que el amor unirá a otros pacíficamente, pues es la fuerza capaz de producir el cambio y la aceptación anhelados por los jóvenes.

MATANZA Y VIOLENCIA CONTRA LOS JÓVENES

Es conveniente reafirmar que Villegas empleará los recursos del sueño y del bostezo como símbolos de la pasividad de los padres de familia y de su desinterés por los jóvenes grises. Padres de familia y directora están dormidos ante su realidad; sin embargo, los conformistas de gris se unirán a las protestas de

los coloridos para defender sus derechos estudiantiles y criticar los planes de estudio. En medio del ambiente bélico, los ancianos siguen protegiendo al gobierno y a las autoridades policiacas. A pesar de ello, los jóvenes prosiguen con la lucha y, heridos, continúan con su pliego petitorio para la distribución correcta del presupuesto en becas y prestaciones sociales:

Escena callejera, gente, policías, niños, carros, camiones... Van apareciendo jóvenes sospechosos uniformados de gris, pequeñas señas, aprobaciones; por otro lado, los ancianos hacen indicaciones. Llegan dos jóvenes de colores con el pelo largo. Los ancianos destapan una alcantarilla y se meten a ella los policías. La anciana agita un pañuelo y se van sobre los otros jóvenes con tijeras en mano. Ruido de aviones, tanques, ametralladoras, estallido de granadas.

-¡Aaaaaaal ataque!

-¡Por mi raza hablará el espíritu!¹³

[...]

-¡Rapaces, raparemos!

-¡Pelo, pelo, pelo, pelo, pelo!

-¡Que no quede uno!

-¡Help, help, help!¹⁴

-¡Agarren a ese, a aquel, a ese otro!

[...]

-¡Córtenles también la lengua!

-¡Vamos parejo!

-¡Por una moral mejor! (Villegas, 1967: 831)

13 Lema que anima a la UNAM y que revela la vocación humanística con la que fue concebida.

Esta mención funciona para justificar la interpretación acerca de la posible crítica de Villegas a la máxima casa de estudios de México en la obra.

14 “Help!” (“Ayuda”), canción emblemática de Los Beatles donde el *yo lírico* declara que ha cambiado de opinión y necesita ayuda porque está siendo vencido, y le están quitando su independencia y seguridad en sí mismo. En el enfrentamiento de esa escena, se nota que los estudiantes están tambaleándose y desfalleciendo, pues intentan hacerlos recapacitar en contra de su voluntad haciendo uso de la fuerza y la palabra, por lo que necesitan apoyo.

[...]

Un joven queda tirado: se queja, se incorpora, sangra, gime.

—: ... por el respeto irrestricto a la independencia... ay... y libertad de estudiantes... snif... snif, para agruparse según sus intereses... ayayay... snif snif snif... snif... No intervención de las autoridades... ay... ay... en las organizaciones estudiantiles... Mayores prestaciones sociales a los... (*se para*) estudiantes, aumento de presupuesto en el renglón... ¡Ay! destinado a otorgar becas... aaaaayyy... snif (*se va*), exigimos que para efectos... (Villegas, 1967: 817)

Los ancianos no cambian su forma de pensar con respecto a los jóvenes, y continúan con el repudio y los prejuicios costumbristas. Padres de familia, sacerdotes, hombres de negocios, autoridades y gobernantes pretenden acabar con la inmoralidad; siguen siendo partícipes de los actos represivos contra la juventud melnuda y rebelde. El elemento que apoya la mencionada crítica a la academia de la UNAM (personificada por la anciana directora) es el lema “¡Por mi raza hablará el espíritu!” (Villegas, 1967: 831), lo que recuerda que los principales líderes estudiantiles del Movimiento de 1968 surgieron de dicha casa de estudios, con la intención de cuestionar su formación y demandar la falta de apoyos económicos —generada por la inversión del presupuesto en las olimpiadas organizadas en la Ciudad de México, en el mismo año.

El *ideologema* protagonista aquí es la representación, en la ideología de ambos sujetos (autoridades contra estudiantes), de una práctica represiva, una experiencia trágica, la religión cristiana y el sentimiento social común:

—¡Gracias a Dios que presenciamos escenas como estas que me llenan de satisfacción y orgullo como ciudadano decente, esta reacción de nuestra juventud contra las costumbres extrañas que quieren imponernos nos asegura que esa invasión de turistas anormales e inmorales no nos contagiará!

—¡A bañarse mugrosos, cochinos, asquerosos!

—¡Padres de familia, sacerdotes, hombres de negocios, autoridades y gobernantes: acabemos con la inmoralidad!

—¡Grrrrrrrrrrrr...!

—¡Nuestro país los repudia por degenerados!

—¡Una melena pasó por allá!

Toda la gente participa en el ataque. (Villegas, 1967: 832)

Las canciones que ambientan las escenas anteriores de combate y enfrentamientos entre las autoridades y los jóvenes son: “*I’m looking through you*” (“Estoy mirando a través de ti”), “*In my life*” (“En mi vida”) y “*Got to get you into my life*” (“Quiero que entres en mi vida”). Las tres piezas reiteran el valor del amor como algo nuevo y hablan sobre la libertad y las cosas que se perderán si no hay cariño. El *yo lírico* ve con nostalgia los lugares y las personas que han pasado por su vida: muertas o vivas, las ha amado a todas. También se sugiere que existen otros caminos para conocer distintas maneras de pensar. El camino a la paz y la tolerancia sigue siendo celebrar el amor y mirarse a través del otro como antecedente (los ancianos) y futuro (los jóvenes).

Con este último *ideologema* se representa la situación social y de protesta sesentera por medio de la complejidad de la forma discursiva de los diversos diálogos entre jóvenes y ancianos; de la recursividad de los fenómenos unidos por la misma temática bélica y estudiantil; de la desnaturalización del lenguaje con significados problemáticos en las metáforas de la escuela, la corrupción, los jóvenes, los ancianos y la sociedad en general; de la desnaturalización del espacio y el tiempo (ya que cambian de un momento a otro en varios espacios simultáneos y dispares), y, por último, de la desnaturalización de lo humano en los jóvenes de gris, coloridos, uniformados y gente común:

Los jóvenes uniformados de gris soportan la huelga. Van cayendo de sueño y otros se mantienen en pie dormitando. Después se van uniendo otros igual [...]

–A nuestro juicio la Uniformidad debe convertirse en Diversidad, en una institución de carácter decente en la que se forjen profesionistas impreparados, capaces de afrontar las soluciones que la profesión misma ofrece. No obstante, esto no sucede así, puesto que una serie de desviaciones de carácter económico, político y administrativo lo evitan [...] el desnivel de la enseñanza es alto, los planes de estudio crónicos y desarticulados, hay un gran número de maestros competentes y su falta de práctica es grave...

[...]

Uniformados dispuestos a disolver el mitin. Ruido de aviones, tanques, ametralladoras, estallido de granadas. Lucha total, ruidos, confusión, llanto, cobardía, violencia.

[...]

–Anciana: Tic, tic, tic... (*Bosteza*). Aquí JK. Las tropas comunistas están tropezando con tenaz resistencia de las fuerzas unidas de (*Bosteza*) ... (Villegas, 1967: 812-816)

“*Eight days a week*” (“Ocho días a la semana”) es la canción que emprende la escena anterior. Esta melodía expresa la necesidad de sentir amor los siete días de la semana más uno: el *yo lírico* pide ser abrazado y amado —pues lo necesita y no tiene suficiente tiempo para demostrar ese sentimiento—, tal como los jóvenes de *El Renacimiento* solicitan a la sociedad académica y civil que los acepte y les permita demostrar que el amor es la solución. Para este caso, el *ideologema* se resumirá en los prejuicios opresores de la gente común, opuestos al sentir liberal de los estudiantes impotentes, que desembocarán en una matanza estudiantil. El contraste de posturas funge como un significante, como una forma de las ideologías sociales de aquel momento, y que Villegas incluye en el texto como contenido ficcional, conservando su carácter social.

Conviene resaltar algunos juegos de palabras con los que Villegas mezcla lo políticamente correcto con las nuevas reformas. El dramaturgo utiliza palabras modernas alusivas al progreso y a la libertad, a organizaciones y a la diversidad en el ámbito académico; por ejemplo: “reforma diversitaria” (Villegas, 1967: 815), en lugar de “reforma universitaria”, para reafirmar la nueva Diversidad dentro de la Universidad, y “criterio conceptivo de la conciencia diáfana de reorganización anticonceptiva” (Villegas, 1967: 806), cuando la directora impone su autoridad para contener la libre expresión e impedir las manifestaciones estudiantiles en contra de lo adoctrinado.

Villegas hace una crítica a la uniformidad, mezclando las palabras *universidad* y *diversidad* con base en el simbolismo de los colores en el vestuario de los estudiantes (los jóvenes grises frente a los que visten de colores); es decir, encierra, nuevamente, en la vestimenta, el espíritu rebelde y diverso como forma de vida en contra de lo establecido, del conformismo de los jóvenes grises pasivos y de los ancianos herméticos dentro de la universidad. Los jóvenes coloridos se expresan mediante su vestimenta y alegría para criticar lo impuesto y proponer modernas y distintas formas de vida que vinieron a derrocar el sistema ya rebasado y débil del siglo XIX —tal como la vestimenta de los ancianos.

Los jóvenes protestarán por sus derechos y su libertad a la educación; desprecian ser moralizados y exigirán preparación efectiva para defenderse en el ejercicio de su profesión, y solicitarán recursos económicos necesarios para continuar con su formación, una oportunidad para sus profesores de crear experiencia (no dudan de su capacidad, sino de su método pedagógico) y prestaciones sociales a largo plazo. Las anteriores son herramientas que el gobierno, la religión y los padres tiranos negarán para evitar ser remplazados, desmentidos y superados, pues desean, a toda costa, conservar el poder.

JÓVENES COLORIDOS Y GENTE GRIS: SOCIEDAD SESENTERA MEXICANA

En conclusión, de esa manera se vislumbra, en la obra de Villegas, un reflejo sociocrítico de los movimientos que empezaron a surgir desde la década de 1950 por las constantes represiones a la libertad juvenil, la música, la moda y la sexualidad. Años antes de la matanza de Tlatelolco, en 1968, se presenciaron represiones, manifestaciones y asambleas estudiantiles, por lo que ya se aproximaba una confrontación fatal de jóvenes estudiantes contra la autoridad civil y gubernamental. En este caso, la sociedad de *El Renacimiento* parece ir en contra de los jóvenes de cabellera larga y seguidores de los Beatles, que la gente común repudia xenofóbicamente como influencia extranjera. El estigma radica en percibir al nuevo afeitado como forma de decadencia de los buenos modales y de las costumbres tradicionales de los adultos: profesores, padres de familia, gobernantes, funcionarios, sacerdotes y sociedad autoritarios.

La sociedad consigna a todo aquel que se salga de los estándares o arquetipos impuestos por la tradición convencional enseñada en la escuela y en la familia para crear ciudadanos ejemplares. Los adultos confunden la apariencia física con el carácter individual; juzgan la facha como maldad, y la rebeldía como algo inconcebible que rompe con la escuela antigua. Creen que su educación vieja y rebasada debe heredarse de generación en generación, sin tomar en cuenta los cambios y evoluciones posteriores, los nuevos problemas y la diversidad. Los valores que los viejos persiguen preservar van en contra de la libertad y de las formas innovadoras de expresión de los jóvenes —quienes buscan revolucionar su entorno, su propia identidad, su libertad, y pretenden tener experiencias más emocionantes—. Esto se convierte en una lucha de poder entre los que tienen el mando y los recursos por miedo a ser desplazados

—el gobierno, la religión cristiana, la familia y la academia— y la juventud estudiantil desarmada en aras de superación.

Por otro lado, si bien había una sociedad opositora, también existía gente adulta que apoyaba a los jóvenes y que disfrutaba de la nueva forma de actuar y de la moda musical y estética. Por ejemplo, Luisa Carmona, madre de familia entrevistada por Elena Poniatowska en su conocido ensayo *La noche de Tlatelolco*, dice: “A mí me encanta la juventud de hoy, su moda, sus canciones, su libertad, su falta de hipocresía, su manera de enfrentarse al amor y de vivirlo. Prefiero a los Beatles que a Beethoven. Yo viví sentada en el blanco diván de tul de Agustín Lara...” (Carmona *apud* Poniatowska, 1971: 65).

Con respecto a la crítica teatral aquí expuesta, se puede decir que está condicionada a la temporalidad, la espacialidad y la perspectiva de la crítica propia; por lo tanto, las posibilidades interpretativas de *El Renacimiento* de Óscar Villegas son una polifonía de signos abierta ante el lector/espectador. De esta manera, Villegas ficcionaliza a sus primeros personajes sin identidad en un escenario fragmentario, con giros de lenguaje y espacios y tiempos indefinidos —para darles un sentido semiótico que recordará a esa época crucial en la historia de México—. Por medio de su primera obra, Villegas intenta persuadir al lector/espectador para crear conciencia de los hechos trágicos que se avecinaban y de la represión académica que sufrían los jóvenes —y que sufre todavía la población estudiantil mexicana—, a partir de satirizar el lenguaje, los comportamientos y la vestimenta de las viejas autoridades.

Villegas no propone simplemente describir el contexto, sino reformarlo artísticamente con la crítica hacia lo que le interesa denunciar: los convencionalismos educativos, morales, de comportamiento y de apariencia en el centro del México sesentero hermético, corrupto y regido por el gobierno, la Iglesia, las familias patriarcales y el magisterio. El universo de coloridos, grises, ancianos, esclavos y gente común, según la visión de mundo de Villegas, desempeñará el medio discursivo por el cual negará lo objetivo para volverlo subjetivo dramáticamente. Así se encuentra que, finalmente, no existe una linealidad unida a la causa-efecto, sino que hay una sensibilidad a las condiciones iniciales con consecuencias que se vuelven impredecibles; puesto que, primeramente, Villegas se acerca a un conflicto estudiantil e ideológico entre autoridades y jóvenes que termina en tragedia-matanza aparentes, pero, finalmente, triunfan la juventud, los colores y la música sobre el autoritarismo, la represión y la

corrupción sin personajes, tiempo ni espacio determinados. De esta manera, Villegas abre un mundo de resoluciones finales y posibilidades temporales, espaciales y de papeles en cualquier sociedad que pueda recibir o adaptar su propuesta, dentro y fuera del ambiente universitario que vio nacer su obra.

Hoy en día, quizás, *El Renacimiento* podría ser representada en conmemoraciones de la trágica matanza estudiantil en Tlatelolco, de 1968; o bien, escenificarse con algunas actualizaciones y adaptaciones referidas tanto a la represión política y a la violencia contra los movimientos estudiantiles mexicanos de las últimas décadas, como al peligro de la globalización uniformadora para reprimir la libertad de expresión y el derecho de réplica de la juventud reaccionaria, profesional e instruida para hacer crítica política y académica. Pienso que puestas en escena de esta índole son necesarias para la denuncia social pacífica y para lograr la transmisión correcta del mensaje de inconformidad, o para dejar testimonio de las injusticias con el objetivo de trazar la historia de México mediante el teatro y la crítica intelectual.

También considero que se puede relacionar *El Renacimiento* de Óscar Villegas con obras alusivas al movimiento estudiantil de 1968 —como *Únete pueblo* (1978) de Emilio Carballido, y *Octubre terminó hace mucho tiempo* (1970) de Pilar Campesino, entre otras— y con propuestas del mismo estilo vanguardista, como es el caso de *La paz de la buena gente*, del propio Villegas, escrita igualmente en 1967. Los personajes jóvenes y viejos de esta obra también son anónimos, pues suelen ser identificados con pronombres indefinidos, sustantivos de edad y sexo, siluetas, números o guiones. Villegas logra, por segunda vez, alegorías de la sociedad mexicana, trasladando a sus personajes características de personas reales, actitudes comunes, temores, inquietudes, deseos y pensamientos colectivos o sentimientos universales. Obras como éstas resultan eternamente vigentes, pues el inicio y fin quedan abiertos en lugares y tiempos indefinidos, pero sin dejar de reflejar implícitamente el acontecer de su contexto y el sentir existencial de la sociedad ante la desesperanza, la pérdida y los cambios que iniciaban a mediados del siglo xx.

En *El Renacimiento*, el desenlace parece trágico por las escenas que lo preceden; sin embargo, Villegas se aventura artísticamente al ideal subjetivo de los jóvenes y de su mundo creativo finalizando con una unión pacífica de estudiantes y sociedad civil, animada por el amor que destella el *rock* de los Beatles. De esta manera, quienes causan el descontento finalmente lo resuelven celebrando el amor y la paz en un absoluto Renacimiento utópico, donde

la diversidad reina y se idealiza un mejor porvenir. Villegas cierra su obra proponiendo una enumeración caótica de un entorno paradisíaco y utópico con elementos naturales, el cuerpo libre y pleno, el clima, las sensaciones, el juego, muestras de cariño, la felicidad, etcétera; ambiente que ilustra con una armoniosa canción: “*manifestación de jóvenes decididamente estrafalarios llevando palomas, pericos, gatos, perros, flores. [...] Música de los Beatles: Strawberry fields forever. Vamos montón de nombres, la felicidad está entre nosotros*” (Villegas, 1967: 833 y 835).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo se llevó a cabo con el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Conacyt, otorgado a la autora como alumna de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea (2018-2020) de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.

BIBLIOGRAFÍA

- Bessière, Jean (1993), “Literatura y representación”, en Marc Angenot (ed.), *Teoría literaria*, traducción de Isabel Vericat, Madrid, Siglo XXI, pp. 356-375.
- Bourdieu, Pierre (1990), “La juventud no es más que una palabra”, en *Sociología y cultura*, traducción de Martha Pou, México, Grijalbo, pp. 119-127.
- Carballido, Emilio (1998 [1979]), “Presentación en 1971”, *Teatro joven de México*, 9ª ed., México, Editores Mexicanos Unidos, pp. 7-10.
- Cros, Edmond (1993), “Sociología de la literatura”, en Marc Angenot (ed.), *Teoría literaria*, traducción de Isabel Vericat, Madrid, Siglo XXI, pp. 145-171.
- Enciclopedia de la Literatura en México* (s/f), disponible en [<http://www.elem.mx/>], consultado: 9 de noviembre de 2019.
- Galván, Felipe (2002), “Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx”, en *II Congreso Brasileño de Hispanistas*, San Pablo, Asociación Brasileña de Hispanistas, pp. 123-127, disponible en [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300021&lng=en&nrm=iso], consultado: 1 de febrero de 2020.

- Harmony, Olga (1988), “La generación intermedia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (Guatemala-Honduras-México-Nicaragua-Panamá-Paraguay-Perú)*, vol. III, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 121-123.
- Partida, Armando (1998), “Bibliografía”, en *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990. Bibliografía crítica*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 204-206.
- Pavis, Patrice (1993), “Estudios teatrales”, en Marc Angenot (ed.), *Teoría literaria*, traducción de Isabel Vericat, Madrid, Siglo XXI, pp. 110-124.
- Poniatowska, Elena (1971), “Ganar la calle”, en *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia real*, México, Era, p. 63.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (1993), “El ideologema”, en *Literatural Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, pp. 54-107.
- Villegas, Óscar (1967), “El Renacimiento”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 44, octubre-diciembre, pp. 795-835. Disponible en: [<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2675/196744P795.pdf?sequence=1&isAllowed=y>], consultado: 19 de junio de 2016.

GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES: es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa y maestra en Literatura Mexicana Contemporánea por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Ha publicado el artículo: “Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*”, en *Investigación Teatral: Revista de Artes Escénicas y Performatividad* (vol. x, núm. 16, octubre 2019-marzo 2020, pp. 124-146).

D. R. © Georgina Azucena Rodríguez Torres, Ciudad de México, julio-diciembre. 2020.