

36
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

VICENTE RIVA PALACIO ANTE LA VIDA
TEATRALIZADA DE MEXICO EN EL SIGLO XIX.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A :

MARIA TERESA SOLORIZANO PONCE

★ ABR. 27 1987 ★

MEXICO, D. F.

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

1987



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

Durante el siglo XIX México tenía un teatro institucionalizado, escaparate de su vida cultural, pero al mismo tiempo era poseedor de un teatro más amplio y diversificado, un teatro de la vida cotidiana que abarcaba a toda la nación. Eran representaciones teatrales los acontecimientos políticos, sociales y religiosos del día; todo el país se convertía en un inmenso escenario, cuyos actores eran los mismos habitantes que lo poblaban. Un ejemplo lo tendríamos en la obra de uno de los personajes más señalados del siglo XIX, Guillermo Prieto, quien en su Memorias de mis tiempos, refleja esta actitud. Su obra se inicia: "Suelen los autores de comedias de magia, después de agotar su imaginación en vuelos imposibles, transformaciones milagrosas, abismos que se abren para descubrir palacios encantados, enanos que danzan, brujas que se desenvainan de un saco tenebroso y aparecen ninfas seductoras, lluvias de fuego y orgías de infierno, dan cuna y remate a sus fantásticas creaciones con una vista que llaman de gloria, porque en efecto, parece descender la gloria al suelo...arrobada el alma, flota, sueña, se encanta y deleita como desprendida de lo terreno; y cuando el telón cae y desaparece la visión, caemos como despeñados, a la triste realidad, sintiendo tristeza y desdén por cuanto nos rodea.... He aquí el cuadro de las impresiones de mis primeros años al despertar a la vida..."¹ De las Memorias de Prieto y -

del reflejo que proyectan sus recuerdos, es posible llegar a -- una interpretación del aspecto teatral de la vida de la sociedad mexicana en el siglo pasado.²

Los mexicanos, en su calidad de actores y espectadores a un mismo tiempo, acudían alegremente a disfrutar y a divertirse con los sucesos que la vida les ofrecía cada día, celebrándolos con las mismas normas, sin distinguirse realmente unos de otros.

El carácter festivo de la sociedad mexicana y su indiferencia ante la trascendencia del acontecer nacional, señalaban su inmadurez y su absoluta falta de conciencia social, política y nacional.

Una de las principales preocupaciones del movimiento romántico, fue precisamente la formación y desarrollo de una identidad nacional a través de una literatura auténticamente mexicana.

Muchos fueron los escritores que, comandados por Ignacio Manuel Altamirano, dirigieron sus mejores esfuerzos a la divulgación de la cultura y a la creación de una literatura nacional. Numerosos fueron los intentos de los autores por producir obras de carácter nacional, pero pocos de estos intentos fueron cabalmente alcanzados. Dentro del reducido núcleo de literatos

que lograron conseguir una producción legítimamente mexicana--ta, destaca Vicente Riva Palacio, fiel colaborador de Altamirano, impulsor de la literatura y cultura nacional en general, e iniciador, al lado de Juan Antonio Mateos, del teatro auténticamente mexicano, por sus temas y personajes de raíz popular, como también por su crítica social y política del país.

Creemos que así como Guillermo Prieto supo percibir y participar en la sociedad teatral que le vio nacer, y que le --formó en su juventud; a Riva Palacio, hombre de amplísima cultura y enorme talento, no puede haberle sido desconocida ni indiferente la vida teatralizada que llevaba México.³ Es por eso --que nos atrevemos a considerar que sus inicios literarios los --decidió desenvolver dentro del teatro.

El factor común que descubrimos en la creación literaria de Riva Palacio es su anhelo constante por educar, politizar y moralizar al pueblo mexicano; así entonces, ¿No sería el teatro el mejor medio y el más directo para comunicar su mensaje? Un pueblo que vivía del espectáculo, no podía dejar de acudir a las representaciones teatrales, aunque fuera en una pequeña minoría, así, es el teatro lo que primero le apasiona, y dedica su mejor tiempo al drama y a la comedia, para divertir y --educar.

Más tarde, con el deseo de dar a conocer sus ideas a --

las mayorías, se vale de la novela de folletín, publicada a --- través de los periódicos, órganos de mayor proyección y penetración en las masas; mas, a pesar de que deja atrás de su producción literaria al teatro, no desaprovecha sus virtudes de dramaturgo para darles salida en la narrativa. Una vez más, tanto - el aspecto plástico como el aspecto directo del teatro, eran - los mejores y más eficaces instrumentos que se le presentaban - a su alcance para llegar al público. Así, traslada una serie-- de recursos de la comedia de capa y espada española del siglo-- XVII a sus novelas de ambiente colonial, para ofrecer una vi-- sión más flexible, amena y colorida del período colonial mexicana, para él tan importante y necesario de estudiar, recobrar y revalorar, puesto que era parte medular de la historia y la vida nacional, período en el que surge el mestizaje y los prime-- ros brotes de la nacionalidad mexicana.

NOTAS

- 1 Prieto, Guillermo, Memorias de mis tiempos, Ed. Patria, México, 1969, P. 1.
- 2 Para un análisis más profundo del tema ver: Giantz, Margo, - "Memorias de mis tiempos, representatividad de una realidad--teatral", en Guillermo Prieto, tres semblanzas, Cuadernos de Humanidades, No. 7, UNAM-Difusión Cultural, pp. 29-56.
- 3 Es probable que la vida teatralizada de México en el siglo XIX haya sido resultado de prácticas del poder colonial que subsis-- tieron en la vida independiente y que fueron utilizadas por - los grupos en el poder durante este período. Pero es neces-- ario señalar que este trabajo no está avocado a un análisis so-- ciológico de la comunidad mexicana del siglo pasado, ni tam-- po a la función ideológica de las obras de Riva Palacio, sino más bien al valor literario de su producción.

CAPITULO I

VICENTE RIVA PALACIO: UN HOMBRE DE SU SIGLO

Para el noble combatiente en la sierra michoacana hermosos y -- verdes lauros la posteridad le guarda: ¡Lauros que arrancó a la gloria con la pluma y con la espada! En el cielo de su vida todas las nubes son blancas, su amor en la paz fue el centro, en la guerra la montaña, en el poder la justicia, la honra en su hogar la calma y en todos -- sus pensamientos ¡La grandeza -- de la Patria!

Juan de Dios Peza.

I.1. MEXICO SOCIAL, POLITICO Y LITERARIO.

I.1.1. Sociedad.

Una vez alcanzada su independencia, la sociedad mexicana mantuvo durante muchos años las formas coloniales. Una sociedad que había vivido tres largos siglos de colonia, no podía cambiar de la noche a la mañana; la administración y las leyes cambiaban, pero las personas no. Era pues la sociedad misma el mayor obstáculo de regidores y gobernantes para alcanzar mejoras en el país.

Las continuas luchas que siguieron a la independencia

no hicieron otra cosa más que darle mayor fuerza a los grupos - ya anteriormente privilegiados - clero, terratenientes, comerciantes y propietarios de minas- nunca fueron más ricos, nunca tan poderosos; en el otro extremo, los campesinos, los trabajadores de minas y los desocupados nunca estuvieron en una miseria tan grande. Las propiedades, bienes y ventajas comerciales de los españoles, fueron heredados por unos cuantos, los cuales se enriquecieron abundantemente. En cambio los campesinos y trabajadores perdieron las pocas ventajas que les otorgaba la colonia. Los terratenientes, ya sin tener que dar cuentas a na die, se convirtieron en amos y señores, originándose así nuevas formas veladas de explotación.

Los altos cargos en todas las actividades quedaron en manos de los criollos y mestizos, en tanto que los indios y cas tas sólo podían aspirar a ocupar puestos menores en la administración, la Iglesia o el Ejército. Sin embargo, los menos privilegiados eran los que realizaban las tareas más útiles. Los extranjeros que habitaban el país aumentaban día a día su preponderancia y se puede decir que controlaban las actividades económicas más importantes de México, y de ahí que fuera tan de cisiva su participación en todos los acontecimientos políticos del país.

Igualar una sociedad así resultaba casi imposible; no obstante todos creían que la independencia y la educación reali

zarían el milagro.

En la Iglesia había una marcada división entre el alto y el bajo clero. Las dos terceras partes de los bienes e ingresos de la Iglesia quedaban en manos de unas cuantas altas autoridades eclesiolásticas, mientras que la gran mayoría de sacerdotes no contaban ni siquiera con lo más indispensable. A pesar de esta situación tan desigual, la Iglesia trataba de dar una imagen de unidad, y si además de esta apariencia tenemos presente la enorme extensión y riqueza de su patrimonio, y su creciente presencia y penetración en todo el país, no nos extrañará la gran influencia y poder que durante tanto tiempo mantuvo sobre el México independiente.

Las marcadas diferencias que se podían observar en el clero se repetían a su vez en el ejército, y no eran otra cosa más que el reflejo de la sociedad mexicana en su conjunto. La desertión, la indisciplina, la falta de personal realmente calificado y los intereses personales antepuestos a cualquier otro, fueron las principales características del ejército durante un largo período, aunque fue una etapa de gran apariencia militarista.

La burocracia ocupaba a la clase media, la que vivía en forma endeble y raquítica. La burocracia funcionaba ineffectivamente, y turnándose de acuerdo a la administración vigente.

Como no contaba con otro fondo más que con el erario público, - ésta era tan inestable e irregular como el ejército, y pronta a servir a cualquier amo.

Cada nuevo régimen que ocupaba el poder tenía que enfrentar el mismo problema: las arcas vacías. Todos los gobiernos, tanto liberales como conservadores, habían puesto particular interés en el aspecto de las finanzas, pero la situación -- caótica del país, el retraso en el desarrollo económico, la - - inestabilidad de los poderes oficiales, la fuga de capitales al extranjero, la deficiente recolección de los impuestos, la necesidad de mantener un abundante ejército y, en fin, la torpeza, - la ignorancia o la corrupción de los funcionarios, hacían inúti les todos los intentos más o menos serios de recuperación.

La clase popular la formaban todos aquellos que no cabían en las anteriormente mencionadas: rancheros, peones, in- - dios, trabajadores de minas, obreros, sirvientes, vendedores, ambulantes, voceadores de periódicos, lecheros, pepenadores, aguadores, "léperos", es decir, la mayor parte de la población.

En el interior del país, sobre todo en poblaciones pequeñas y haciendas se conservó, por lo general, el ritmo de la vida colonial. Las provincias vivían en forma aislada e inco- - nexa con las demás regiones del país, y sin ningún vínculo ni - subordinación con las autoridades del centro, cuyo poder, más -

allá de las zonas controladas por la capital, era meramente simbólico. De tal manera el campo se hallaba dividido en un sinnúmero de cacicazgos de orden político.

La mayor parte de las tierras cultivables estaban en poder del clero y de algunos cuantos ricos hacendados. El estado de la agricultura era muy primitivo y precario, además de la ignorancia y negligencia con que era manejada, debía sufrir por la falta de mano de obra.

El hambre y la miseria en la que vivían los campesinos los empujaban a unirse a las continuas revueltas y levantamientos que asolaban a la nación. Pero una vez terminados los pronunciamientos, y disueltos los improvisados ejércitos, los hombres se negaban a regresar a sus lugares de origen, en donde sólo podían esperar la muerte por la falta de alimentos y la proliferación de enfermedades, así, la mayoría prefería dirigirse o permanecer en las ciudades, en busca de que su suerte mejorara, o bien se alistaban en cualquiera de las numerosas bandas de asaltantes que asolaban los caminos y las poblaciones.

Pero aún había un enemigo más peligroso para el campo: el ejército que llegaba apoderándose de cuanto bueno había, y que dejaba a los cultivos sin los pocos brazos útiles para el trabajo, en nombre de la temida leva.

Por su parte el estado de la industria no era mejor -- que el de la agricultura, y a su vez sufría los mismos males -- que ésta: la casi total ausencia de caminos, los altos costos, la inexperiencia, la falta de mano de obra y la insuficiencia de capitales, etc.

El comercio era la única actividad que prosperaba, su desarrollo era lento y cargado de dificultades, pero sin embargo, era la principal fuente de ingresos para la nación.

Durante más de medio siglo, México sólo se podía considerar como un país en un sentido político y territorial, la gran extensión de su territorio, la escasa población, la falta de comunicación, el lento desarrollo económico, los violentos contrastes sociales, y la existencia de intereses locales, alejados los unos de los otros, impedían la unificación nacional y hacían ver a México como una entidad política que tenía mucho de ficción.

Pero claro, todas las sociedades cambian lentamente. - Es por ello que el período comprendido entre la independencia y la Reforma, fue una etapa de transición de la sociedad colonial a la sociedad republicana.

La sociedad independiente llevaba una vida hogareña, supersticiosa, aparentemente tranquila y sin mayores modifica--

ciones. Sin embargo, sí hubo cambios violentos en algunos aspectos formales o legales, otorgando más derechos o algunos de ellos a criollos, indios y castas, según el caso. Así surgieron también estructuras sociales que se oponían a las tradicionales -clero y terratenientes- como eran la burguesía comercial, la clase manufacturera, las clases medias que comenzaban a tomar fuerza, el proletariado fabril, y hasta los mismos artesanos de origen tradicional, estructuras que tendían a romper con los esquemas coloniales.

La sociedad de reforma representará la última etapa de una crisis social, que venía convulsionando a toda la nación, - desde la guerra de independencia. Fue durante este período - - cuando las notorias contradicciones internas de la sociedad - - afloraron con una violencia inusitada. para así permitir el -- triunfo del liberalismo republicano.

El triunfo del liberalismo no sólo liberó a las principales fuerzas productivas del país y estableció nuevas formas - de relaciones sociales, sino que también aseguró la integridad - del territorio nacional y sentó las bases para un proceso de -- unificación social y económica.

1.1.2. Política.

Una vez obtenida la Independencia, y después de los -- primeros años de desorganización, los hombres intelectuales de México, alarmados por la pobreza del pueblo, del gobierno, la incesante guerra civil y la anarquía en la administración pública, decidieron tomar en sus manos las riendas del país. Bien es cierto que los hombres cultos en México eran pocos, y no podía ser de otra manera, en una sociedad en la que sólo uno de cada diez habitantes sabía leer y escribir. Aparte de que pocos eran los teóricos y no prácticos, dedicados las más de las veces al sacerdocio, a la abogacía o a la milicia, como actividad primaria, y a la creación literaria y al periodismo, como ocupación complementaria.

Cuando la clase ilustrada decidió intentar resolver -- los graves problemas nacionales estaba profundamente dividida, -- los intelectuales se agrupaban en dos partidos: los liberales y los conservadores. Los del partido liberal, en su mayoría, -- eran personas de modestos recursos, jóvenes, abogados y de -- ideas progresistas, en tanto la mayoría de los conservadores -- provenían de familias con holgura económica, practicaban la profesión eclesiástica o militar, de edad madura y defensores de -- la tradición.

Liberales y conservadores coincidían en la creencia de

la grandeza natural de México y la pequeñez humana de sus habitantes; ambos consideraban que la sociedad mexicana no era lo suficientemente fuerte para salvarse por sí misma; los dos eran pesimistas, pero la índole de su pesimismo y sus programas de acción eran opuestos. Los conservadores anhelaban volver a las formas coloniales y veían en Europa su mejor modelo. Los liberales, a diferencia de los conservadores, negaban la tradición española y creían en el engrandecimiento futuro de México; querían llevar al país por las sendas de las libertades de trabajo, comercio, educación, culto y letras; asimismo proclamaban la su peditación de la Iglesia al Estado, democracia representativa, autonomía de poderes, federalismo, debilitamiento de las fuerzas armadas, colonización con extranjeros de las tierras vírgenes, pequeña propiedad, cultivo de las ciencias, difusión de la escuela, y como máximo ejemplo, los Estados Unidos.

1.1.3. Literatura

Sin tener presente el panorama político sería imposible comprender a la literatura del siglo que nos ocupa. Si la literatura fue política durante el período de la lucha de emancipación, en su etapa independiente fueron políticos los literatos. Podría asegurarse que fue a tal grado de influencia de la política sobre la literatura, que es la política la que determinó no sólo la actitud de los escritores, sino lo que es más, -- las mismas escuelas literarias.

El enfrentamiento de ideas se desarrolló en particular en la tribuna y en la prensa, pero la filiación política de los escritores no se limitó a los escritos doctrinarios y de combate, sino que también estuvo presente en la historia y la filosofía, en los estudios eruditos y la crítica, en la poesía y la novela, en suma, todo era fatalmente liberal o conservador. Aún en las postrimerías del siglo, cuando se pudiera creer que las desavenencias en el terreno cultural ya habían desaparecido, nos convencemos de lo contrario después de conocer las observaciones hechas por Gutiérrez Nájera en un artículo de 1889;

No estamos divididos en bandos literarios; - no giramos en sendas y diferentes círculos - artísticos; en México no hay naturalistas ni idealistas irreconciliables, no hay más que mochos y puros. La división de siempre: - aquí, El Tiempo, allí, El Combate. Para el mocho, todo lo que producen los literatos y poetas liberales es, por fuerza, malo, pésimo. El liberal es algo menos apasionado: re conoce, en ocasiones, los méritos de los escritores reaccionarios; pero como es de ene, no puede prescindir de guardarles algo de inquina y reconcomio; hace memoria de las malas pasadas que le han jugado, observa el -- despego y desdén con que lo miran y aunque - quiera ser imparcial no puede serlo... El mocho cree que Dios le dió en feudo la gramática. Es un escritor correcto por derecho divino. El puro considera que su herencia es la inspiración.

Juárez lo nombró depositario integrum sacro-fuego, y mocho y puro están trascordados: - porque hay escritores muy católicos, muy imperialistas y hasta muy obispos, que escriben sin sintaxis, sin prosodia y sin ortografía, así como hay poetas épicos capaces de - ser inmaculados en otra peregrinación. A Paso del Norte, pero que no tienen pizca de es

tro. Eso sí: mochos y puros se encariñan mucho con el papel que ellos mismos se dan. Al poeta iturbidista le parecería un pecado, y pecado mortal, tener inspiración. El poeta juarista consideraría como una defección suya, como una traición a su partido, escribir con arreglo a la gramática. Unos toman a -- gracia estar siempre muy resecos; otros, el estar siempre chorreando agua. Y de todo resulta que aquí no se traba lucha entre clásicos y románticos, entre realistas e idealistas; aquí no hay más que dos literaturas encampana, la literatura juarista y la literatura iturbidista. (1)

Este comentario nos permite comprender como hubo tan sólo un aparente y caprichoso traslado de las disputas políticas a la cultura, asimismo nos enfrenta a un hecho singular, válido para toda la centuria, el gusto por la propiedad y la corrección del lenguaje, gusto que se dio por igual entre liberales como entre conservadores. En cambio el campo de la inspiración pareció ser plenamente liberal con muy contadas excepciones.

El romanticismo, más que una moda pasajera, fue un estado anímico sentimental, que en un momento dado de la civilización humana surgió en todo el mundo, no sólo en la literatura sino que trascendió también a todas las artes, se infiltró en las costumbres, y condicionó en cierta forma la manera de vestir, de ver, de hablar, de sentir, en fin que todo estaba impregnado de "romanticismo".

En la forma de sentimiento subjetivo, fue como llegó - desde Europa hasta México, el Romanticismo penetró y se impuso en nuestra literatura y en nuestros hábitos. En México el espíritu, el ambiente y la época se mostraban favorables para recibir al Romanticismo.

En medio de agitación y conmoción incesantes; nuestras costumbres caballerescas y legendarias; el amor de reja y serenata, el retablo nocturno y desafío; la vida popular de hampay y truhanería; la profundidad de la división - en las ideas que engendraba delirantes afectos y frenéticos odios; la inquietud espiritual; la ancestral inclinación al sentimentalismo y al ensueño; los contrastes y antite-sis de una existencia en la que iban revueltos místicos que leían a Santa Teresa y ateos que estudiaban a los Enciclopedistas; los muros - claustrales que encerraban plegarias y los -- cuarteles donde salían ruidos bélicos; las -- conspiraciones de los conventos; las citas se cetas de los masones; las bendiciones de los puñales; los juramentos bajo la luna; las apasionadas historias con su escala de Romeo y -- su túmulo de Julietta; las mismas ciudades coloniales con sus largas tapias de jardín, sus calles solitarias, sus noches luminosas y silenciosas, hasta la misma naturaleza placida; las lejanías diáfanas; las montañas de azul - cobalto; las llanuras de sendas grises y manchas de verde esmaltado, todo, la sociedad, - el cielo y el suelo, eran a propósito para recibir y difundir la nueva manifestación literaria. Nuestro ambiente, el ambiente de esa parte de América era, es incurablemente romántico. De modo es que poseíamos los elementos físicos; la expresión nos vino de fuera; la emoción la teníamos ya, era nuestra desde hacía muchos años. (2)

El romanticismo rompió con preceptos rígidos y opuso, - al gusto por los clásicos, no sólo la imagen de la Edad Media, -

sino también la de la época moderna y contemporánea, contrapuso sobre todo a la fría impasividad clásica la exaltación del sentimiento.

El Romanticismo, en México, se inició hacia 1830, y -- triunfó aquí casi a la par que lo hacía en Europa, su primera fuente: Francia, después su modelo fue España, sin que por ello se desconocieran y leyeran a Ingleses, alemanes, italianos y de más hispanoamericanos.

Cultivaban el Romanticismo, de preferencia, los escritores provenientes de la clase media, menos preparados pero más entusiastas y apasionados, y defensores de las ideas progresistas. En cambio los escritores eruditos salidos de las clases privilegiadas se mantenían fieles a las formas clásicas y a la gramática tradicional.

La vida cultural de México en el siglo XIX, se caracteriza fundamentalmente por el constante enfrentamiento entre liberales y conservadores, entre románticos y clásicos. Este enfrentamiento tuvo una razón de existir en la etapa de crisis, es decir, de la guerra de Independencia al triunfo liberal sobre el Imperio, período eminentemente romántico, lucha del espíritu renovador contra la tradición dominante. Pero después de 1867, -- cuando se estableció la concordia y la tolerancia para los vencidos, terminó por ser tan solo una inercia. Una década más --

tarde, con el Porfiriato, el país ingresaría a una nueva época y a una nueva problemática política.

1.2. VICENTE RIVA PALACIO

1.2.1. Su personalidad.

Como ya hemos señalado anteriormente, México, a partir de 1821, dejaba de ser Nueva España, pero se resistía a dejar de ser colonial. La exaltación política estaba en su apogeo, los partidos luchaban entre sí y los planes de gobierno se sucedían unos a otros, a cada paso se levantaban en armas los generales de uno y otro bandos, autoproclamándose defensores y representantes de la voluntad del pueblo. "Toda la existencia nacional en ese período de conmoción y de adaptación, está llena de interés dramático".

"Constantemente -dice un pensador- la historia de un grupo humano en los momentos en los que se modifica y renueva, -- adquiere una apasionante intensidad y es uno de los espectáculos más atrayentes y variados de que puede gozar un espíritu superior". "El Imperio de Iturbide, el triunfo de los principios democráticos, la dictadura de Santa Anna, la invasión yanqui -- la reforma, la invasión francesa, la tragedia de Maximiliano de Habsburgo, La República de Juárez. Estos son los cuadros de -- nuestro drama de anarquía, de tiranía, de fe y de ideal". (3)

Vicente Riva Palacio, como espíritu superior que fue, disfrutó, sufrió y participó activamente en este drama y proceso histórico nacional. A Riva Palacio corresponde un lugar preponderante en la vida política e intelectual de México en el siglo XIX.

En el año de 1832, el poder estaba ocupado por los conservadores, representados en la presidencia, en forma interina, por el general Anastasio Bustamante. El país vivía una gran agitación, por el pronunciamiento de López de Santa Anna en Veracruz. Por su parte, la prensa de oposición denunciaba con valentía las muchas arbitrariedades cometidas por los conservadores. En estas circunstancias, y mientras la ciudad de México se encontraba sitiada por los pronunciados, el 16 de octubre nació Vicente Riva Palacio, nieto de Vicente Guerrero por vía materna. Su madre fue Doña María Dolores Guerrero, su padre, Don Mariano Riva Palacio, jurista y político de gran prestigio e importancia, que militó siempre en el partido liberal.

Riva Palacio respiró el liberalismo desde que nació y, aún más, parecía traerlo en la sangre, ya por herencia, ya por tradición. El liberalismo determinó toda su vida, y ya desde la más temprana juventud daba muestras de ello, pues en el año de 1847, durante la intervención norteamericana, quiso formar una guerrilla para combatir a los invasores.

Años más tarde, sus impulsos de adolescente se convertían en una realidad cuando en 1862 abandonó a su familia, su cómoda posición económica y su próspera carrera de abogado, para tomar parte en la defensa nacional. Así Riva Palacio decía a su esposa en una carta enviada desde Michoacán: "Yo estoy resuelto, nunca transigiré, si la fortuna me es adversa, iré a comer el pan de la proscricción; pero nunca tendrás el sonrojo de pasearte por las calles de México, asida al brazo de un marido que ha vendido la patria de su hijo. Vicente debe crecer solo, antes que a la sombra de un árbol envenenado. Tú tienes corazón grande y sufrirás como yo sufro, y educarás por ahora a nuestro hijo, digno del nombre que debe llevar y del que ni tú ni él tendrán por qué avergonzarse". (4)

En su vida hubieron marcados contrastes, así como creció y se educó en un ambiente familiar, culto y de amplios recursos económicos, tiempo después sabría lo que era el hambre, la sed, el frío, la desnudez, la fatiga y el sol quemante durante su campaña militar en Michoacán; sufrió la cárcel por defender apasionadamente sus ideas (en 1858 por Félix Zuluaga; en 1859 por Miguel Miramón; en 1883 por Manuel González), y disfrutó y participó en la vida culta y aristócrata de la corte española, durante su labor diplomática en ese país (labor que desempeñó desde 1886 hasta el 22 de noviembre de 1896, fecha de su fallecimiento, acaecido en la ciudad de Madrid).

También en su personalidad podemos descubrir aspectos variados que si no contradictorios, si son diferentes.

1.2.1.1.

Sin duda uno de los rasgos más sobresalientes de la personalidad de Riva Palacio sería la firmeza de sus convicciones y la tenacidad en la lucha, firmeza y tenacidad que lo llevaron a combatir sin tregua ni descanso a todos los opositores de la libertad, extranjeros y nacionales por igual, y qué mejor prueba para ésta afirmación que la lucha mantenida durante cinco años (del 15 de abril de 1862 al 19 de mayo de 1867) en contra de los invasores franceses y los conservadores mexicanos.

Su patriotismo, su entrega y su apasionamiento lo convirtieron en héroe nacional, personaje heroico que parecía salir de una novela romántica. Y en verdad, en algunos de los pasajes de la vida de Riva Palacio, según nos cuentan sus biógrafos, no faltaron los efectos novelescos. Sirvannos a manera de ejemplo estas dos muestras:

En la batalla de Cerro Hueco: el enemigo se presentó por el sur de la ciudad e inició el ataque a las 12 del día, siendo la lucha encarnizada. Peleando a la bayoneta los patriotas lograron hacer retroceder a los belgas, pero a las 2 de la tarde resultaron derrotados por los enemigos de la Patria (...). En esta desastrosa batalla perdieron los patriotas más de 500 hombres entre muertos, heridos y prisioneros, --

más un gran número de dispersos, así como también toda su artillería, la mayor parte de su armamento y todas sus cargas. El General Riva Palacio se dirigió a Turicato con tres individuos de su estado mayor, perseguido por un piquete de caballería. Al llegar a ese punto creyeron los fugitivos que ya había cesado la persecución, pero en seguida vieron que se acercaban sus perseguidores. Afortunadamente en esos momentos venía una gran creciente del río Caliente, cuyo ruido oyó el General Riva Palacio oportunamente, por lo que sin pérdida de tiempo vadearon el río y cuando sus perseguidores llegaron ya no pudieron pasar. (5)

En virtud de que el distanciamiento entre los generales Arteaga y Salazar se acentuaba -- más cada día, el ilustre anciano General D. Juan Alvarez (...) envió el 16 de agosto de ese año de 1865 una carta al General Riva Palacio en la que le aconsejó que pusiera todos los medios que tuviera a su alcance para reconciliar a ambos patriotas. Riva Palacio, que ya se había esforzado por conseguir tal reconciliación, en los primeros días de septiembre volvió a la carga en Tacámbaro. Viendo que el paso más difícil que había que dar para su objeto era lograr una entrevista entre los dos generales disgustados, habló separadamente a cada uno de ellos diciéndole que el otro había lanzado terribles cargos contra él. Exaltados ambos se buscaron y pronto se encontraron en la plaza. Riva Palacio, que había estado pendiente de sus movimientos, se presentó enseguida ante ellos y les explicó qué él había inventado lo de los cargos con el objeto de conseguir que los dos se entrevistaran, cosa que hasta esos momentos había podido lograr. Emocionados los dos patriotas se abrazaron exclamando: ¡Por la Patria! ¡Amigos hasta la muerte!. (6)

1.2.1.2.

Bien es cierto que Riva Palacio era un hombre de combate, acostumbrado a las crueldades de la guerra. Sin embargo, y

a pesar de todo, nunca perdió su generosidad y su sentido humanitario, lo que pudo demostrar en diferentes ocasiones.

A fines de septiembre de 1864, el ayudante del general - Leonardo Márquez, Capitán Waldemaro Becker, fue capturado por - Nicolás Romero y llevado a la presencia del General Riva Palacio. Este, en lugar de fusilarlo, lo trató con amabilidad y benevolencia y el 16 de octubre lo puso en libertad.

En octubre de 1865, una parte de las fuerzas de Riva Palacio entró en la ciudad de Morelia, defendida por una fuerte guarnición belga; en Tecámbaro cayó en manos de Riva Palacio la guarnición belga, pero en vez de responder al decreto del 3 de octubre (decreto mediante el cual el emperador Maximiliano ponía fuera de la ley a todas las fuerzas republicanas y ordenaba que todo hombre que fuera capturado con las armas en la mano debía sufrir la pena de muerte en el término de 24 horas y sin apelación posible) fusilando a los prisioneros, propuso un canje al mariscal Bazaine, quien aceptó, y dicho canje se efectuó en el pueblo de Acuitzco.

Una vez vencido el Imperio y restablecida la República, Riva Palacio se retiró a la vida privada y se reincorporó a su actividad periodística. Desde las columnas de La Orquesta, pedía al presidente Juárez clemencia y amnistía para los invasores, oponiéndose a toda clase de represalias. "Sólo un hombre,

dijo El Siglo Diez y Nueve el 16 de octubre de 1869, podía pronunciar la palabra perdón y ese era Vicente Riva Palacio:

Para ello eran necesarias dos cosas: no ser parte de la amnistía y tener un alma generosa para olvidar, para perdonar... Riva Palacio tenía mucho que olvidar, que perdonar... Escóchese, por fin, esa voz, del soldado de Zitácuaro: la amnistía, agrúpese al fin la gran familia mexicana en torno al ramo de olivo que hace dos años mantiene elevado Riva Palacio.. suene, pues, esa hora deseada, y el mundo admirará eternamente, tanto la justicia nacional para los invasores, como su clemencia para los descarriados. (7)

1.2.1.3.

Juan A. Mateos, en su novela El cerro de las Campanas, Memorias de un guerrillero (1868), decía de Riva Palacio: Su corazón no ha odiado nunca; acaso éste sea su mayor defecto. Riva Palacio no tolera una conversación de cinco minutos seriamente: cuando menos lo espera su interlocutor, le espeta un verso o un chiste que lo deja perplejo... es el hombre de la amistad. (8)

Sin duda el buen humor fue una de las características destacadas de la personalidad del general, numerosas son las -- anécdotas llenas de gracia que sus biógrafos comentan, una de ellas y quizá una de las más interesantes y representativas fue: "La invención de Rosa Espino". En el año de 1872, siendo Riva-

Palacio colaborador de El Imparcial, tuvo la ocurrencia de hacerse pasar por una poetisa, Rosa Espino, que desde Guadalajara enviaba sus poemas al diario mencionado. La provinciana - poetisa muy pronto alcanzó popularidad y el reconocimiento de la crítica. Por unanimidad los miembros del Liceo Hidalgo le extendieron un diploma de socia honoraria, y cuenta Francisco Sosa que el escritor español Anselmo de la Portilla decía que para escribir como Rosa Espino escribe, es necesario tener alma de mujer, y de mujer virgen. En 1875, Francisco Sosa recopiló y prologó la obra de Rosa Espino, aparecida en un volumen con el nombre de Flor del alma, lo que le dió mayor prestigio a la poetisa. No fue sino hasta 1885 cuando el mismo Sosa, en el prólogo al libro de Riva Palacio Páginas en verso, reveló el secreto guardado celosamente por tantos años.

Múltiples y muy variadas fueron las actividades que emprendió Riva Palacio, en el transcurso de su vida. "Don Vicente Riva Palacio es general, abogado, poeta, novelista, dramaturgo, historiador, astrólogo, hidrógrafo, cartógrafo, ex-ministro, ex-candidato para la presidencia de la Suprema Corte de Justicia, (orador, crítico literario, político, diplomático, pintor, cuentista)...buscado, aplaudido y saludado por todas partes, ... escritor conocido, ilustrado, antiguo en achaques de periodismo, .. enemigo de herir a nadie, ...el más festivo y más original de los escritores de México", según decía de sí mismo en el "Cerro" correspondiente a Riva Palacio, aparecido en La República -

el 28 de enero de 1882. (9)

1.2.2. Su pensamiento

1.2.2.1. En política.

En política fue liberal, republicano y antirreleccionista. Creía firmemente en la necesidad de poner en práctica la constitución del '57, así como las leyes de Reforma. Criticó el favoritismo, el nepotismo de los gobernantes, actitudes que permitían el rápido enriquecimiento de unos cuantos, en perjuicio de las mayorías trabajadoras y contribuían a propiciar las revoluciones.

En numerosas ocasiones se opuso a las disposiciones de Juárez, Lerdo y González por considerarlas fuera de la ideología liberal. Los combatió tanto en la prensa como en el Congreso. La mejor muestra de su periodismo crítico, agudo y satírico, será El Ahuizote, periódico fundado por él mismo para combatir a Lerdo.

Creyó siempre en la fuerza de la palabra, pero también en que llegado el momento, era necesario abandonar la pluma, -- para tomar las armas en defensa de sus ideales y de la patria.

La tolerancia fue la base de su pensamiento. Así, --

decía :

...Todos los Partidarios de buena fe son dignos de respeto, cualesquiera que sean sus ideas; el credo político es cuestión de apreciaciones, es una forma de patriotismo, que en último análisis viene a convertirse en la creencia de que por tal camino, mejor que por tal otro, se puede llegar a la felicidad pública estableciendo el gobierno más de acuerdo a las tendencias del pueblo, la administración más conforme a las exigencias nacionales, y una política más conveniente a las costumbres y al modo de ser de una sociedad. (10)

La tolerancia en todas sus formas fue uno de los conceptos que siempre normó su vida y que nunca dejó de estar presente en sus obras como escritor.

En un discurso pronunciado en los primeros meses de -- 1867, durante la reapertura del Instituto Literario de Toluca, -- Riva Palacio dió a conocer su lema "ni rencores por el pasado, -- ni temores por el porvenir", lema al que se mantuvo fiel toda su vida y que le impidió caer en la venganza.

Riva Palacio consideraba que la instrucción pública -- era una necesidad básica de cualquier sociedad moderna, y el me -- jor camino para conseguir la felicidad de una nación. La educa -- ción del pueblo sería la única manera de formar buenos ciudadanos y de encontrar buenos gobernantes. En la educación vió -- siempre la salvación del país; al impulso y desarrollo de la --

cultura dedicó su vida y su obra.

1.2.2.2. En historia.

Una vez independizado México, de la Metrópoli surgieron dos corrientes respecto al ser del mexicano: una de ellas rechazaba a la Colonia por considerarla como una parte negativa en la historia del país, en tanto la otra negaba los orígenes indígenas por parecerle bárbaros y fuera de la realidad nacional. En la segunda mitad del siglo XIX (1884) se publicó México a través de los siglos, bajo la dirección de Vicente Riva Palacio, que fue la obra histórica de mayor trascendencia del siglo pasado en el país, y en la que se conciliaban las dos tendencias existentes hasta ese entonces. Se aceptaba a la etapa prehispánica y a la Colonia como períodos igualmente importantes para el desenvolvimiento histórico de México. Riva Palacio revaloró los tres siglos coloniales, señalando que no es a la Colonia a la que deberíamos rechazar, sino al Virreinato. Durante la Colonia se mezclaron dos pueblos para dar lugar a uno nuevo, y fue este nuevo pueblo el que se separó de España, no era un pueblo ya formado y que recobra su libertad, no era el regreso a lo indígena, ni la prolongación de la Colonia, era el nacimiento de una nueva y joven nación.

Riva Palacio veía en la historia un proceso evolutivo. La historia "...no es ya la relación más o menos florida de los

acontecimientos que han pasado, ni el inocente pasatiempo del - escritor y de los lectores; es el examen filosófico y crítico - de las causas que han producido los grandes acontecimientos, el estudio de las terribles y consecutivas evoluciones que han - traído a la humanidad y a los pueblos al estado de civilización y de progreso en que se encuentran!". (11)

Pensaba Riva Palacio que el pueblo mexicano estaba ya - formado de una vez y para siempre; podía ser afectado por las - intervenciones de otras naciones, pero nunca en su espíritu, en su esencia.

1.2.2.3. En filosofía.

A fines del año 1879, Riva Palacio parte a Europa, y - en España conoce y se siente atraído por la filosofía krausista doctrina que sigue y defiende desde entonces.

Hizo duras críticas al positivismo, mas sin embargo, - siempre apoyó el desarrollo de la ciencia. "El hombre necesita, antes que todo, conocer el medio en que vive: la debilidad huma - na, la preocupación, la ignorancia y el fanatismo, podrán ser - siempre obstáculos a la marcha del saber, pero la ciencia triun - fará". (12)

Todos los adelantos y beneficios científicos son positi-

vos para el hombre, pero el valor supremo de la ciencia radica en la búsqueda y el conocimiento de la verdad.

En cuanto a religión se refiere, criticó a la Iglesia católica más no a la religión en sí misma. Censuraba a la Iglesia, porque en lugar de ser un instrumento en favor de la fe se convertía en un medio de enriquecimiento de exceso de autoridad de unos cuantos.

La muerte le parecía más una liberación que un castigo. Creía en una vida futura y en una justicia superior, que castigaría o premiaría de acuerdo a los verdaderos merecimientos.

1.2.2.4. En Literatura.

A Riva Palacio, como a la mayoría de sus contemporáneos, le apasionaba la política, pero no fue menor su interés por crear una literatura nacional, literatura que promovía Ignacio M. Altamirano.

A la caída del Imperio, la literatura cobró un auge inusitado, los jóvenes escritores se reunían en veladas literarias para leer y comentar sus creaciones. Se afanaban principalmente por dar a sus obras un carácter propio, se permitían usar las formas literarias de moda en Europa, como la novela-

histórica, pero el contenido debía reflejar la naturaleza, la historia, las costumbres, la sociedad, el temperamento, e incluso el lenguaje particular de México; se pretendía, pues, --- construir una literatura netamente nacional, y para que una vez alcanzado este primer paso, se pudiera aspirar a la universalidad.

Riva Palacio siguió y compartió las teorías de Altamirano sobre la necesidad de crear una literatura nacional, tarea a la que se entregó con dedicación. Así, en sus obras se pueden advertir los puntos señalados por Altamirano para la correcta creación literaria; la exaltación de los héroes y los paisajes nacionales, los cuadros de costumbres, los temas coloniales, el sentimiento de la naturaleza, así como la melancolía y el sentimiento amoroso, propios de su época.

Vicente Riva Palacio fue poseedor de muy amplios y variados conocimientos, escritor fecundo y de gran talento, defensor y propagador de la libertad y la cultura nacional, espíritu rebelde e inquieto representativo de su tiempo; en suma, uno de los hombres más valiosos en la historia política y literaria mexicana del siglo XIX.

NOTAS

- (1) Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", - Historia general de México, El Colegio de México, 1981, - Tomo II, p. 1021.

- (2) Urbina, Luis G., La vida literaria de México, Ed. Porrúa, México, 1965, p. 93 (Col. Escritores Mexicanos, No. 27).
- (3) Idem., p. 90
- (4) Carta publicada por El Ilustrador del Pueblo, reproducida y comentada por El Cronista de México, el 20 de enero de 1865. Citado por Clementina Díaz y de Ovando en "Vida y obra de Vicente Riva Palacio", La vida en la cultura al triunfo de la revolución, México, I.N.B.A., 1960, p. 235.
- (5) Muñoz y Pérez, Daniel, "Del recinto de Juárez, Gral. Lic. Don Vicente Riva Palacio", en Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, año XI, 2a. época, no. 319, 15 de mayo de 1965, p. 7.
- (6) Idem., p. 7
- (7) Cit. Por Clementina Díaz y de Ovando, "Prólogo", Antología de Vicente Riva Palacio, México, UNAM, 1976, p. XXX (Biblioteca del estudiante universitario, No. 79).
- (8) Idem., p. XXI.
- (9) Vid. Los Ceros, Galería de Contemporáneos, Promexa Ed., México, 1979, pp. 399-401.
- (10) Galería de Contemporáneos, p. 257.
- (11) Idem., p. 375.
- (12) Idem., p. 286.

CAPITULO II
LA VIDA TEATRAL DE MEXICO

El drama está en el mundo, antes
de estar en escenz.

Henri Gouier.

II.1. ELTEATRO DEL MEXICO INDEPENDIENTE 1821-1863.

Al iniciar México su vida independiente, el Estado de sus espectáculos era verdaderamente triste. La pobreza y la miseria originadas por la larga guerra de once años por la que acababa de pasar el país, había alcanzado a todos los habitantes y a todas las instituciones. En los años inmediatamente posteriores a la consumación de la independencia, las clases dirigentes del país no se ocupaban más que de los asuntos políticos y poco o nada de los de carácter económico y cultural. El pueblo pensaba únicamente en festejar su libertad recién adquirida y no se preocupaba por el porvenir, envuelto en un maravilloso sueño en el que sólo se veía horizontes de inmensa prosperidad.

La agitación y los conflictos políticos del país se reflejaban en la escena. El teatro, para subsistir, siempre era partidario del grupo gobernante. Actores, directores, empresarios y hasta algunos autores, tan pronto defendían al partido--

conservador como el liberalismo más absoluto.

Y mientras todos defendían sus intereses particulares, el teatro de la nueva nación seguía a la deriva.

En 1810, el único teatro que funcionaba era el Coliseo Nuevo, llamado posteriormente Teatro Principal. Después de la guerra de Independencia el Coliseo Nuevo seguía ocupando el - - único y primerísimo lugar en la producción de espectáculos. -- Sin embargo, las deficiencias del Coliseo en cuanto a decoración y vestuario eran extremas. Las decoraciones estaban convertidas en hilachos llenos de remiendos y de manchas; el mismo decorado y vestuario se utilizaban para representar una tragedia griega o una comedia de Horacio, una obra situada en Alejan dría, Inglaterra o Francia.

Por su parte, las condiciones higiénicas del teatro no eran precisamente las mejores. Los empresarios se preocupaban poco por la limpieza del local y las emanaciones que despedían los sanitarios, aunados al desagradable olor que producían las lámparas de aceite que iluminaban el escenario y el salón, obligaban a los espectadores a llevar continuamente sus pañuelos a la nariz.

Para aumentar los males del espectáculo, el público -- que asistía al teatro era poco escrupuloso y educado. Así, las

conversaciones no cesaban aún después de iniciadas las representaciones "... y en ciertas ocasiones una discusión entablada en un palco tenía un volumen mayor que el de la voz de los actores, de manera que el público se olvidaba de éstos y seguía con interés lo que se hablaba en el palco". (1)

Un periódico de la época, el Seminario Político, se -- quejaba amargamente del público que asistía al teatro:

Y en los espectadores, ¿qué otra cosa se nota por lo común, sino la mala educación y grosería? Ya estos tratan de comercio; ya los -- otros con guerreros y legisladores; ya, en -- fin, todos hablan alto, todos fuman a la vez, todos molestan al que quiere un rato de desahogo y que al fin no lo consigue, porque los que concurren al teatro y se tienen por ilustrados son los primeros que lo impiden, pues parece que todo su empeño es incomodar a los demás.

Otro periódico comentando esta crítica dice:

Nada, en efecto, se ha reformado en el teatro: el público se cansa de sufrir y apenas -- hay noche que no manifieste su disgusto con -- silbidos, que más bien que a los actores, se dirigen a las piezas que ejecutan y no es extraño que aburridos los espectadores se entre -- tengan en conversaciones ajenas al lugar en -- que se hallan. (2)

Y es que otro problema para el teatro nacional -- -- eran los mismos hombres que lo manejaban. Los empresarios, --

bien es cierto que contaban con un bajo presupuesto para montar sus obras, pero también lo es que con el continuo temor al fracaso no se aventuraban a presentar al público un espectáculo -- mas digno y nuevo. Los empresarios elegían de preferencia, para poner en escena, obras de autores extranjeros, antes que las de escritores mexicanos (los que por su parte no abundaban), y las repetían hasta que la paciencia de los espectadores se agotaba. Los dramaturgos del país no contaban con ningún aliciente, a lo más que podían aspirar era a ver sus obras escenificadas y al final de cada representación recibir los entusiastas aplausos del público, muy satisfactorios pero que no ayudaban a vivir. Pero no era sólo la falta de retribución económica lo que evitaba la proliferación de autores nacionales, sino que para aumentar sus males la profesión de escritor no era bien vista en México.

A pesar de que el pueblo mexicano se sentía liberado -- ya del período colonial aún seguía conservando los mismos prejuicios y supersticiones. Como prueba importante de ello, más que el papel despectivo que le asignaba a sus escritores, puede mencionarse la reacción que tuvo el público ante la presentación del prestidigitador italiano Castelli en 1824; buen susto debe haberse llevado el pobre mago a quien poco faltó para ser linchado por un público fanático y enardecido, que confundía -- las ilusiones ópticas con actos de hechicería.

Ciertamente, los teatros de la ciudad no eran muchos - hasta 1823, el "Coliseo Nuevo" permaneció sin competidor. En este año comienza a funcionar el teatro de "Los Gallos" o "Provisional"; en 1841 el teatro "Nuevo México", y en 1844 se inaugura el "Gran Teatro de Santa Anna", después llamado "Gran Teatro Nacional", y otra vez de Santa Anna todas las veces que éste ocupó la presidencia; en 1853 trabajaban ya los teatros de "Oriente" y el del "Relox", y hasta el "Iturbide".

El "Gran Teatro Nacional" y el de "Iturbide" eran los locales a los que acudían con mayor frecuencia las gentes "acomodadas". Los teatros de "Oriente", del "Relox", de la "Fama" y "Nuevo México", ofrecían función los domingos con repertorio conocido y actores humildes que, sin embargo, divertían al público de pocos recursos que no podía pagar la entrada a los teatros elegantes.

En esta primera mitad del siglo XIX, el teatro mexicano se vió invadido por un espíritu romántico y así, los teatros de primera categoría estrenaban dramas de Víctor Hugo, Bretón de los Herreros, Zorrilla, Scribe, etc., y nacionales como Fernando Calderón, Manuel Eduardo de Gorostiza e Ignacio Rodríguez Galván; pero cuando los tiempos se ponían difíciles, los empresarios no paraban en escrúpulos para llevar a sus teatros cualquier tipo de espectáculo, como sucedió en 1846. Ante la inminencia de la guerra, la gente "decente" no asistía al teatro, --

por lo que el empresario del "Gran Teatro Nacional" abrió sus -
puertas al pueblo, ofreciéndole espectáculos de carácter popu-
lar con cirqueros y maromeros; así también el teatro "Princi- -
pal" inició en 1849 sus funciones de lucha grecorromana. Todo-
era válido, cualquier espectáculo, cualquier obra de cualquier-
tendencia, todo antes que cerrar los teatros.

11.2. TEATRO DE LA VIDA COTIDIANA

Así como México tuvo un teatro institucionalizado en -
el cual se reflejaba su vida socio-política, la vida misma de -
la nación era una representación teatral continua, en la cual -
se observaban espectáculos políticos, religiosos y sociales. -
Todo el país se convertía en un inmenso escenario que se llenaba
de actores y espectadores que no eran sino todos los habitan
tes de la nación. El pueblo, pues, combinaba el papel de actor
y espectador aunque en ocasiones sólo le correspondía represen-
tar uno de ellos. El pueblo como actor y espectador se diver
tía y disfrutaba de igual forma con los acontecimientos políti
cos: pronunciamientos, luchas entre partidos, las continuas en-
tradas y salidas a la presidencia de Antonio López de Santa - -
Anna, hombre que ocupó en su mayor parte la vida política del -
siglo XIX; acontecimientos religiosos como las procesiones y fes
tividades dedicadas a santos patronos y vírgenes, etc.; aconte-
cimientos sociales, fiestas y tertulias en casas particulares, -
paseos al campo, peleas y riñas en vecindades. Y en general, -

todo tipo de espectáculos como son el teatro dramático, teatro de comedia, corridas de toros, peleas de gallos, etc.

También el público acudía a ver con interés los nuevos inventos y acontecimientos que le proporcionaba el siglo XIX. - Así, tan pronto concurría a conocer la luz de gas instalada en una sala de fiestas en 1831, como se trasladaba a otro salón en donde un norteamericano alquilaba su microscopio para que los capitalinos vieran aumentada cien veces una pulga o una mosca.

En 1832 es desembarcado el primer elefante que habia de pisar el suelo nacional. En 1833 llega por primera vez un globo a México, y es en 1835 cuando se realiza el primer viaje en globo con el aeronauta norteamericano Eugenio Robertson. El año de 1844 marca el inicio de un nuevo invento en México: el Diorama, serie de cuadros iluminados en su interior con diversas graduaciones de luz para producir efectos ópticos.

11.2.1. Teatro Social.

La ópera se convirtió en el espectáculo favorito de los capitalinos. Continuamente arribaban compañías europeas de ópera. Los espectadores llegaban a tal grado de entusiasmo con la música que comenzaban a cantar a la par de las sopranos y tenores, con las consecuencias molestas a los demás asistentes. A pesar de que la ópera era tan popular entre los mexicanos, no -

es sino hasta 1859 cuando se estrena la primera ópera de compositor mexicano, con el título de Catalina de Guiza. Su autor es Cenobio Paniagua, y el libreto es del poeta italiano Félix Romani.

La ópera adquirió tal importancia en el país, que se convirtió en reflejo mismo de la sociedad mexicana del siglo XIX. La ópera, con su lujo y sus tonos románticos, concordaba perfectamente con una sociedad que vivía de la apariencia. Los espectadores que asistían a la ópera ricamente ataviados se convertían en parte de la representación teatral, como una prolongación de los lujosos y suntuosos decorados del escenario. Así, mientras una mínima parte de la sociedad, la minoría oligárquica, la buena sociedad, acudía al teatro a lucir sus riquezas pretextando erigirse en la sociedad misma, la inmensa mayoría de la población vivía en la pobreza y aún en la miseria.

La pasión operística llegaba a tales alturas que el público se alineaba en partidos, defendiendo o exaltando a una u otra cantante. Esta lucha teatral no era sino un remedo de la vida política del país, en la cual se disputaban y ocupaban el poder indistintamente liberales y conservadores, yorkinos y escoceses, etc., sin que tuvieran una conciencia clara y definida de su partido y un programa a seguir.

El teatro en este caso específico, la Ópera, hacía - copartícipe de un espectáculo a todo el público que asistía a - él, pero siempre mantenía las distancias y diferencias sociales, y no es sino hasta que la representación trascendía las paredes del local en que se representaba, cuando integraba y unificaba a todo el público. El lujo y espectacularidad de la Ópera toma ba la ciudad y la convertía en espacio escénico transformado - en un acontecimiento popular: el CARNAVAL. Carnaval que servía de diversión y desahogo de pasiones a todos los que formaban parte de él indistintamente, sin importar diferencias sociales y tendencias ideológicas, pues todos, encubiertos en máscaras y disfraces, no se distinguían unos a otros.

Por la noche se efectuaba en el Teatro Nacional el gran baile de máscaras, donde se confundían los extravagantes disfraces y caretas; el pueblo lo celebraban en los Portales de Mercaderes, en la calle de Plateros o donde podía. (3)

El escenario ciudadano lleno de colorido y decorados - no sólo se engalunaba en una fecha determinada del año como es el Carnaval, sino que era parte de la vida diaria.

Lo espectacular de las representaciones organizadas - dentro y fuera de los teatros se trasladaba e invadía la vida cotidiana, llenándola de artificiosa intrascendencia. La sociedad vivía entre paseos, fiestas y reuniones sociales, incapaz -

de vivir una vida privada, íntima y aun responsable, porque en --
vuelta en un mundo de opulencia y de apariencia no aceptaba ni --
comprendía su verdadera realidad.

A las seis de la tarde, en largas filas de -
carrozas, los mexicanos van al paseo. Aquí -
vienen las damas con grandes atavíos vesper-
tinos, escotadas, engalanadas de flores - --
(...). (4)

El espectáculo (corrida de toros) me parecía
movido y deslumbrante en grado sumo (...) un-
inmenso anfiteatro, con cuatro grandes filas
de palcos (...) lleno todo a reventar. Los-
palcos ocupados por señoras lujosamente ata-
viadas; en las graderías, el alegre colorido
de una muchedumbre enardecida de entusiasmo;
dos bandas militares, tocando a perfección -
trozos de óperas, señoras y campesinos, ofici-
ales de gran uniforme, una extraordinaria-
diversidad de colores (...)

Cerca de las seis y media, un toque de trom-
petas anunció la llegada del Presidente, -
quien vino de uniforme, con su estado mayor,
y tomó asiento a los acordes de "¡Guerra!" -
¡bellice trombi. (5)

Fuimos a los gallos a eso de las tres de la-
tarde. La plaza rebosaba de gente, y los --
palcos, ocupados por las damas, parecía un -
jardín lleno de flores de todos los colores.
Pero mientras que las señoras daban el tono -
al espectáculo, los caballeros se paseaban -
alrededor del palenque, vistiendo la chaqueta,
cualquiera que fuese su condición, señores
o menestrales, y esta ausencia de faldo-
nes es, sin duda alguna, el modo más apropia-
do para la fiesta. El Presidente y su comi-
tativa acababan de llegar, y asimismo algunos-
de los ministros extranjeros (...). (6)

El colorido y suntuosidad de los trajes y vestidos de
los habitantes del país, formaban parte del gran espectáculo de

la vida nacional. Suntuosidad y colorido que, sin perder su espectacularidad, resultaban de mal gusto a los ojos de algunos -- observadores, como fue el caso de la condesa Kolonitz:

No es desde el punto de vista europeo que de bemos juzgar esta solemnidad (Recibimiento de Maximiliano y Carlota por el pueblo mexicano). Aquí faltan la belleza de los uniformes y el esplendor de los arreos.

Los uniformes de los grandes dignatarios, -- tanto militares como civiles, estaban sobrecargados de oro, pero el buen gusto y la elegancia se buscaban inútilmente. Los hombres que sobre sus caballos y con el traje nacional parecían bellos, hacen penosa figura -- cuando van a pie o cabalgan portando sus uniformes. Los equipos mexicanos son los que -- el mundo ha visto de peor sin hacer excepción las carrozas de gala que para esta ocasión fueron usadas. (7)

Y no sólo es el vestuario lo que forma parte de la -- representación teatral, sino los mismos portadores de él son -- los que integran el espectáculo. Guillermo Prieto, en Memorias de mis tiempos, presenta a todos sus habitantes como actores -- participantes de una representación histórico-nacional; sean -- personajes importantes o insignificantes, históricos o arquetípicos los que describe a todos con rasgos de carácter teatral -- como son el lépero, la leperita, el charro, etc.

El lépero, generalmente hablando, (...) ha -- de ser mestizo, bastardo, adulterino, sacrilego y travieso (...) es ladino, se adapta -- a las maneras de la gente abatida; siendo --

mal intencionado y rencoroso se muestra sumo; propende a la incredulidad, a la mofa de lo religioso y los legos, los sacristanes y la gente de la Iglesia con su delicia; odia al gendarme y al soldado, (...) es hábil - cortésano, pero flojo, estafador, un amigo de la vagancia y el juego. El amor, el pulque y la riña absorben su existencia; para lo primero necesita de la mujer legal y la querida; para lo segundo, los amigos; para lo tercero, cualquier rato bueno; la cárcel no le "impone" aunque ve de reojo con dolo a los soplones, los escribas y los plumarios de los juzgados.

En el asalto, en el asesinato tenebroso, en la conspiración meditada y sombría no entra el lépero jamás. (8)

La leperita es limpia, hacendosa, heroica en el amor; feroz en el celo, sufrida en la miseria, sublime en la abnegación y en el peligro fanática, madre tierna y con voluntad increíble hasta lanzarse a la locura si la acompañan la pasión y la alegría, si al martirio se lo exige la ingratitud de la persona amada o el capricho nacido del deseo de venganza o la soberbia. (9)

11.2.2. Teatro Político

Cuando ya no había acontecimientos en que entretenerse, nunca faltaban sucesos que atrajeran la atención de los pobladores de la capital, pues en estos momentos de continua agitación en la que vivía el país, la misma ciudad de México se convertía en escenario de "representaciones armadas", como sucedió la madrugada del 23 de diciembre de 1828, en la que los partidarios de Alamán, representados por las tropas de Quintanar, deponen del mando a José María Bocanegra, Presidente interino en susti-

tuición de Vicente Guerrero. La acción se desarrolló entre la una y las dos de la mañana. Sin embargo, el fuego duró escasos diez minutos. Rápidamente las tropas de Quintanar se apoderaron de los edificios aledaños a Palacio y desde ahí iniciaron el fuego, fuego que tenía más de farsa que de realidad; tanto los hombres que defendían el Palacio como los que ocupaban los edificios cercanos estaban lo suficientemente alejados como para que sus balas no alcanzaran ni a unos ni a otros. Mientras tanto, la plaza se encontraba pletórica de espectadores y las damas desde los balcones disfrutaban del combate. Tropas especiales custodiaban la plaza para evitar desórdenes y que los civiles sufriesen atropellos. A las nueve de la mañana, Bocanegra se rindió y entregó Palacio. Una vez terminada la contienda, vencidos y vencedoras se confundieron y entremezclados celebraron el triunfo conseguido por Quintanar. El saldo de tan aguerrido combate fueron algunos muertos y pocos heridos. (10)

Los continuos pronunciamientos y entradas y salidas de diferentes personajes a la presidencia del país, era visto con indiferencia por el pueblo "para el público, un pronunciamiento era un jubileo y un motivo de jolgorio. Cerrábase el comercio, quedaban desiertas las oficinas... A los barrios lejanos se trasladaba el movimiento, las tiendas tenían mayor tráfico, las pollas daban a luz sus vestidos domingueros... Por supuesto que en los pueblos, el solaz era más expansivo y casi se

tema el restablecimiento de la paz".

Esta sociedad festiva demostraba con su permanente in-
diferencia y frialdad su carácter inmaduro e infantil. Este --
continuo tomarlo todo a juego, a diversión por parte del pueblo,
señalaba claramente su absoluta falta de conciencia socio-polí-
ca, y lo que era aún más grave, su falta de conciencia nacional.

Una sociedad así, que no aceptaba ni comprendía su --
realidad nacional, de igual forma disfrutaba la subida al poder
de un nuevo gobernante, el entierro de un emperador o la imposi-
ción injusta de un nuevo monarca extranjero.

El 15 de noviembre de (...) 1855, hizo su entrada en
la capital el caudillo de la revolución, ge-
neral Juan Alvarez.

La elegante Mexico (...) acostumbrada a pre-
senciar aquellas revistas militares en que --
los cuerpos de la guardia ostentaban sus ri-
cos y bordados uniformes, aquellos corceles -
enjaezados con plata, aquellos generales lle-
nos de cruces y condecoraciones (...) todo -
aquel aparato magnífico, veía como una incur-
sión de bárbaros a las fuerzas surianas, con
su calzón blanco, sus huaraches, sus sombre-
ros de palma, sus camisas de fuera, sus cin-
turones de cuero con sus machetes y sus caba-
llos flacos y con sillas viejas.

La mayor parte de aquellos hombres, tenían -
manchados el cuerpo y la cara (...) con man-
chas purpúreas, blancas, achocolatadas y azu-
les (...)

Era un espectáculo completamente nuevo, pero
terrible.

Con distinto color y traje, entraban en Méxi-
co con el mismo desorden que los invasores -
norteamericanos (...)

El pueblo acudió con gran entusiasmo y la --
gritería era espantosa, entre la que sobresa-
llan los alaridos de los pintos (...)

Todos los balcones de la capital estaban -
inundados de gente.

Las campanas de todos los templos repicaban-
a vuelo. Se formó una valla compacta desde-
la puerta principal del Palacio hasta la en-
trada de la Catedral.

El general Alvarez salió a pie (...) en di-
rección de la Basílica entre las aclamacio-
nes más ruidosas.

Aquel hombre recordaba la entrada del ejérci-
to trigarante cuando Iturbide recibía las -
ovaciones más grandes, el 27 de septiembre -
de 1821.

El clero (...) le esperaba con palio y ciria-
les en la puerta del templo (...) Se cantó--
un "Te Deum" en honor del héroe de aquel día
(...) aquel templo que en tres siglos sólo -
había escuchado el canto de los salmos, repi-
tió en sus bóvedas los gritos revoluciona-
rios. (12)

Las (cenizas) de Iturbide fueron recibidas -
con solemnes honores en Ciudad Victoria y --
San Luis Potosí, y en México se emplearon en
preparárselas sin rival dos comisiones, nom-
bradas al efecto, en las cuales figuraban en
primer lugar el gobernador del departamento
y el vicario general del arzobispado (...) -
En la tarde del 25 de septiembre (1836) lle-
garon a México los restos de Don Agustín de-
Iturbide, y con gran solemnidad fueron depó-
sitados en la capilla del Noviciado de San -
Francisco (...) Don Carlos Bustamante se mo-
stró en su "Gabinete mexicano" profundamente--
conmovido con esas pompas (...); nos dice, -
sin embargo, que "Es menester rebajar mucho-
de lo que el "Diario" cuenta con respecto a
esta función. No hubo ese concurso de gente
numerosísima, ni esas lágrimas y pucheritos-

por el difunto: lo que hubo fue una inmensa leperada de gente holgazana y baidfa, atraída a la husma de la concurrencia y a la novedad, por ver lo que pescaba (...) sin que -- por esto se nieguen que mereció mucha compasión aquel espectáculo lúgubre (...) (13)

El primer homenaje que nos hizo la ciudad de México, fue una procesión con antorchas; una multitud desmesurada se reunió en la plaza -- y nos daba la bienvenida, llamándonos al balcón.

El 12 de junio, el emperador y la emperatriz entraron solemnemente en México. Nuevamente todos, a caballo o en carrozas, salieron hasta las afueras, de la ciudad para rendir homenaje a los augustos soberanos. La ciudad estaba magníficamente engalanada. Las casas aparecían llenas de guirnaldas, de banderas, de flores, de tapices y de inscripciones testimoniándoles la común alegría a Maximiliano y a Carlota. Por todos lados se levantaron arcos de triunfo, las calles estaban atestadas de gentes; a los miles de balcones de la ciudad se asomaban señoras y niños aplaudiendo (...). De todas las casas por las -- que pasaba la carroza imperial tiraban flores y poesías impresas para aquella ocasión -- en honor de los nuevos soberanos. (14)

Esta actitud no es de extrañar, pues el pueblo no -- veía en sus personajes políticos sino a juguetes y títeres, y -- así los presentaba en sus representaciones teatrales.

Representa el teatro un espeso bosque que parece desierto; cruza de vez en cuando chillones con cachuchas, y gesticulando horriblemente, unos monos repelentes de interminables colas. Sale el negrito, personificación de la Patria, con sus calzoneras, espada y sombrero con toquilla tricolor... Los monos se agrupan, uno se adelanta...

El negrito, creyéndolo el demonio, exclama:-
 "-De parte de Dios te digo que me digas qué-
 quieres.

"-Que me pagues mis pasteles, dice el mono.

"-Ven por la paga...

Alza entonces la bandera tricolor que ha es-
 tado oculta y cambia instantáneamente la -
 escena, es el Castillo de San Juan de Ulúa,
 son nuestros soldados, y es el mar con la es-
 cuadra francesa... Se agitan las banderas,
 suenan tambores y clarines (...) El pueblo -
 toma parte en el combate con una gritería de
 los demonios, palmadas, patadas y golpes de
 bancos y palcos.

Los franceses avanzan, (...) ya apagan nues-
 tros fuegos; ya cantan victoria. El negrito
 que ha estado infatigable (...) mata, empuña
 la bandera y se abre paso hasta lo más alto -
 de la fortaleza. Allí se arrodilla..., hace
 la señal de la cruz y grita... ¡Ah, María --
 Santísima de Guadalupe!...

El foro se ilumina (...) y entre una lluvia-
 de oro y estrellas (...) desciende la Virgen.
 Los monos corren, se embarran en el suelo, -
 tiran los fusiles en medio de la rechifla; -
 las dianas (...) y las palmadas... Cantan la
 música.

¡Ay Veracruz, Veracruz!

¡Ay Veracruz, infeliz

Que susto le dió Santa Anna

al almirante Bandín! (15)

11.2.3. Teatro Religioso

La Iglesia durante la Colonia se sirvió del teatro co-
 mo instrumento para la evangelización y mantenimiento de la fe-
 católica entre los habitantes del país. Una vez independizado,
 México mantuvo este teatro religioso organizado durante algún -
 tiempo; pero ya desde antes de la Independencia y aún después -

de ella, la Iglesia acompañó a sus representantes teatrales institucionalizadas con todo un aparato litúrgico que venía a significar un espectáculo religioso cotidiano.

Hay que tener presente que aunque México se había independizado de España continuaba teniendo una mentalidad colonialista y así pues, uno de sus rasgos más característicos en su vida diaria era la religión. La Iglesia contaba con diferentes tipos de celebraciones según se tratase de fiestas a santos patronos, los ordenamientos de frailes y monjas, celebraciones en torno a la vida de Cristo (Natividad y Pasión) y las ceremonias cotidianas. Cada una de estas celebraciones tenía sus propias reglas y formas, pero puede señalárseles como factor común a todas ellas la asistencia de todo el pueblo, aunque claro está, manteniendo siempre las diferencias sociales marcadas esencialmente por el vestuario. Las calles y casas se adornaban, se alfombraban con flores, se levantaban altares ricamente decorados y los habitantes se ponían sus mejores trajes para esperar jubilosos el paso de Cristo, de Vírgenes o de Santos patronos; a su paso se les rezaba, se les lanzaba flores y se les ofrecía todo tipo de ofrendas. Como se verá, esta actitud no era muy disímil a la que el pueblo manifestaba al celebrar el triunfo de una gran cantante o la llegada de un nuevo gobernante; ya se ha mencionado anteriormente los grandes festejos que se organizaron a la llegada de Maximiliano a la ciudad de México; así pues, es fácil notar que entre las flores y poemas que se lanza

ban a su paso, los lujosos decorados en casas y balcones, los -
suntuosos arcos de triunfo y atavíos de los habitantes no habí-
a mucha diferencia con las flores, ofrendas y altares ofrecidas a
Cristo, Vírgenes y Santos.

Volvamos, pues, a señalar el carácter lúdico del pue-
blo mexicano, que de igual forma festejaba acontecimientos reli-
giosos, políticos y sociales, sin importar el suceso que fuera,
lo que importaba era la diversión. Esta falta de conciencia de
la realidad circundante hacía que la misma Virgen fuera objeto-
de disputa y de luchas partidistas, sin percatarse que el obje-
to de discusión era el mismo. Después de que México se había -
independizado se enfrentaron radicalmente a la Virgen de los Re-
medios y a la Virgen de Guadalupe, una por ser española y la --
otra por ser mexicana e insignia de los insurgentes. Durante -
la Colonia se visitaba a la Virgen de los Remedios para rezarle,
pedirle favores y agradecerle el otorgamiento de ellos; pero --
una vez llegada la independencia, la que tomó primacía fue la -
Virgen de Guadalupe y a ella acudían solícitos los habitantes pa-
ra rezar y obtener nuevos favores con igual fervor y asiduidad-
y con igual vehemencia se defendía a una y a otra. Paradójica-
mente con la misma vehemencia se defendían y exaltaban los éxi-
tos de la Peralta o de la Patti (mexicana e italiana); también -
con el mismo fervor y frenesí se aplaudía a Santa Anna, Benito-
Juárez o Maximiliano en el poder.

Sin duda alguna, una de las representaciones religiosas más importantes dentro del aparato litúrgico eran las celebradas en ocasión de la Semana Santa. Durante este período y - aun antes de él se elegía a los actores, vestuario y decorado - que iban a servir para la teatralización de la Pasión de Cristo; en esta representación, actores y espectadores participaban con entusiasmo llenando todas las calles de un verdadero fervor religioso, pero también de una muy sincera diversión; entre ayunos, vigillas, rezos, risas y gritos se conmemoraba la muerte - y resurrección de Jesucristo.

(...) la Semana Santa (...) en México da motivo a tan variadas escenas en las calles, y - aún en el campo, donde se representa una comedia, especie de melodrama, en la que actores de carne y hueso interpretan la Pasión y Muerte de Nuestro Señor (...) durante los últimos días, una invasión de fariseos, nazarenos, judíos e imágenes del Salvador recorren los campos en procesión, todo en apercibimiento de - la Semana Santa, algo así como el prólogo del drama.

(...) En San Angel vimos representar la escena de los Fariseos en busca de Jesús. Los fariseos se presentaron muy bien vestidos con trajes de tela carmesí y oro, o de verde y plata con yelmos y plumas (...) Venían a caballo por las calles acompañados de una música (...) Dieron después varias vueltas simulando que buscaban a Cristo, hasta que apareció una imagen del Salvador, de tamaño natural, revestido de un manto de púrpura y que llevaba de - andas cuatro hombres (...)

Empezó el cura el sermón con un relato de los sufrimientos y las prisiones de Cristo; de - las causas y efectos de su muerte; de los pecados de los Judíos, etc. (...) Describió la -

agonía de Cristo en el Huerto, en donde solía juntarse muchas veces con sus discípulos, y de la traición de Judas (...) que conocía el lugar y el cual "tomando una cohorte de soldados (...) fue allí con linternas, antorchas y armas". Judas, cubierto el rostro con un crespón negro y seguido por una partida de soldados, deslizóse furtivamente (...) y en eso Judas se adelantó y besó al Salvador (...) Vinieron a prenderlo con espadas y palos, pero al oír la Palabra Divina, conocieron el poder de Dios y cayeron a sus pies. Más sólo por un momento (...) le atan y le abofetean con las palmas de las manos (...)

Y el Salvador, escoltado por Judas y los sajonos, fue llevado a través del gentío. Y aquí dió fin el prendimiento. Remató su sermón el cura exhortando a huir del pecado que había sido la causa de este acto tan espantoso (...)

El Viernes Santo salimos muy temprano para Coyoacan (...) En la Iglesia, el atrio y sus contornos estaban llenos de gente. Habían llegado algunos carruajes, de los que bajaban engalanadas familias (...)

(...) Bajo cada árbol se apiñaba una multitud, y la calle que viene de la Iglesia se veía llena de mujeres vendedoras de frutas y de puestos de nieve y de chía (...)

Abrío la marcha, llevada en andas, una imagen del Salvador que se doblaba bajo el peso de la Cruz, acompañado de Simón Ciríneo que le ayudaba a sostenerlo. Representaba el papel de Ciríneo un anciano de cabello blanco (...) Inclinado su cuerpo, sin hacer el menor movimiento, le transportaron de un lado a otro durante varias horas bajo un sol (...) cuyos rayos caían verticalmente sobre su cabeza descubierta (...)

Vestía el Salvador manto de sí con la corona de espinas. Le seguía la imagen de la Virgen de riguroso luto, llevada en andas por las indias. Figuraban en la procesión los mismos hombres a caballo que habían visto andar a pie el día anterior: el es-

pfa, los Fariseos, los Judíos, el Traidor y la Turba. Algunos lucían cascos con plumas y armaduras. Otros de guirnaldas de hojas verdes y doradas. Uno de ellos (...) de largos bucles y corona de oro, envuelto en un manto de color rojo y oro, pretendiendo pasar por romano. Al llevar la corona creía, sin duda, personificar al César (...) el discurso del padre, fue muy bueno (...) Imploró a la Virgen (...) y después se dirigió al Salvador, mientras el auditorio escuchaba suspenso, respirando apenas (...). Se suponía que en ese momento llevaban a Cristo ante el tribunal de Pilatos. y que en la siguiente escena se iba a pronunciar la sentencia.

Al terminar el padre su prédica, reanudóse la procesión y empezaron las indias a vender sus nueces y naranjas (...) Momentos después, un hombre con un casco de plumas en la cabeza, montado en brioso caballo, galopó (...) en medio de la procesión llevando en la punta de su lanza un papel en donde estaba escrita la sentencia pronunciada por Poncio Pilatos.

Deteniéndose ante el público le tendió al sacerdote el papel. Este, con demostraciones de horror, lo abrió, trató de leerlo y lo arrojó al suelo lleno de indignación (...) Siguió después el sermón de despedida al Salvador (...) Venía detrás la enlutada figura de la Virgen (...)

Regresamos en la tarde para ver el descendimiento de la Cruz, que debía llevarse a efecto dentro de la Iglesia. El templo estaba lleno de gente, y un velo negro colgaba frente al altar. Resumía ahora el padre, todo lo que había acontecido y siguió con la descripción de la separación de Jesús con María, madre de Jesús. Pude observar que a todas las mujeres les corrían lágrimas mientras el predicador describía el dolor de la Virgen, el tormento de la crucifixión y todas las indignidades sufridas por el Salvador. Derepente (...) se descorrió el velo y apareció el Salvador crucificado. Prorrumpieron en sollozos las mujeres, estrujándose las manos, golpeándose el pecho y dejando oír sus lamentos, tanto que los soldados que estaban al pie de -

la cruz batían sus espadas y uno de ellos hacía como que le abría a Jesús el costado con una lanza y mientras, la Virgen inclinó la cabeza abatida por el dolor (...)

Procedieron después los soldados a colocar una escalera cerca de la Cruz y bajaron el cuerpo para llevárselo (...)

En la tarde, tuvo lugar la "Procesión de los Angeles" (...). Vimos pasar el cuerpo yacente del Salvador dentro de una especie de ataúd de cristal, y los hombres que lo cargaban iban entonando un canto fúnebre (...). Al pasar el cuerpo de Jesús todos cayeron de rodillas. En la noche se celebró en la Iglesia la ceremonia del "pésame" (...). Todavía estaban vendiendo nieve, limonada y chía debajo de las enramadas (...). (16)

No sólo la religión se teatralizaba, sino también la misma institución que la representaba, la iglesia, se convertía en manifestaciones con representaciones dramáticas. Una de las ceremonias más impresionantes dentro de la Iglesia católica era la profesión de frailes y monjas, mezcla de farsa y tragedia como lo describe Guillermo Prieto en Memorias de mis tiempos:

Concluido el riguroso período de noviciado. - Se procuraban carruajes elegantísimos con mulas de gran precio, y cocheros y lacayos vestidos con lujo peculiar.

El gran tren, la monja paseante, los padrinos, que eran regularmente personajes de categoría, y los curiosos que corrían en pos de los coches hacían de estos monjíos acontecimientos de sensación.

En las casas visitadas recibían a la monja furtiva con flores y agasajos, y al retirarse en el pelo o corpiño del vestido le colocaban sistemáticamente una florecilla de listón con es-

cuditos de oro, de suerte que cuando eran muchas las visitas, hacían visos y resplandores el pecho que no había más que pedir.

Paseos, teatros, conciertos, comidas, todo se brindaba a la monjita, y en todas partes se celebraba la partida del mundo pecador por el camino real de la bienaventuranza, que era el convento (...)

Llegaba por fin el día de la profesión; el templo resplandecía como un incendio producido por cirios, bujías, lámparas, blandones y candelabros, brillantes, candiles de cristal que reproducían el iris, alegres jaulas con pájaros cantores, flores y arbustos deliciosos.

Las bancas de la Iglesia, sólo para señores muy decentes, se forraban de terciopelo carmesí con galones de oro y el escudo del convento o cofradía propietaria del adorno.

El pavimento de la Iglesia tenía alfombra en más de una mitad, y allí se colocaban las señoras de saya y mantilla, guantes y abanicos; sentadas en el suelo (...) mujeres del pueblo.

Pero al tocar el fondo de la Iglesia (...) se oscurecía visiblemente en las tinieblas y a la luz de cuatro cirios o seis. Se levantaba negro e imponente el sarcófago con el ataúd, representación tremenda de la muerte. Alrededor del túmulo, como evocaciones de la tumba, como sombras, se percibían bultos negros en formación severa y (...) suponía cadáveres a los que se concedían momentos de vida para enseñar a aquella alma destinada al aprendizaje del aniquilamiento y del suicidio.

Cuando el ritual lo requiera, se iba verificando en medio de horripilantes ceremonias y de oraciones (...) el despojo de las galas mundanas, siendo para las damas la más importante, la cortada del cabello, pues al caer las trenzas profusas al suelo corrían lágrimas, y la víctima pálida y transfigurada tenía algo de terrible y cadavérico (...) Después se le colocaba en un ataúd y se cantaba el responso en medio de un silencio que helaba de espanto. (17)

La Iglesia ya teatralizada trascendía los límites de la fe católica para transformarse en un foro abierto, en el cual los representantes de diferentes sectas religiosas defendían apasionadamente sus propios puntos de vista. Estas sabrosas discusiones eran como una representación más, por cierto no muy alejada de las que continuamente se desarrollaban en la Cámara de Diputados. Como parte de un teatro organizado veía Juan A. Mateos estas discusiones religiosas y así comienza diciendo en su artículo "El teatro religioso", en el Monitor Republicano del cuatro de julio DE 1871: "El teatro religioso ha estado de emoción en estos días: católicos y protestantes se desafiaron en una gran conferencia que debía tener lugar en el templo de San José de la Gracia (...)" (18)

Así la religión y la Iglesia, a la vez que ejercían una marcada influencia política y moral sobre los habitantes del país, le proporcionaba al pueblo una gratuita diversión y un desahogo a sus sentimientos y frustraciones.

11.2.4. Teatro Lírico.

El espectáculo organizado de México engendraba un segundo espectáculo, o mejor dicho, una prolongación del mismo que venía a completarlo: la vida y la lucha entre actrices y actores y las disputas entre los periódicos de los críticos formaban parte de la vida teatral. No eran raras las rivalidades-

entre actores y aún entre las mismas compañías que ocupaban indistintamente un teatro u otro, y no era raro tampoco que la -- prensa se convirtiera en un medio de opiniones personales sin -- mayor fundamento que la simple apreciación subjetiva de los llama-- mados críticos, que con frecuencia más que analizar y juzgar -- una obra teatral juzgaban y criticaban a su autor; la prensa -- entonces servía más que como una tribuna de análisis crítico, -- como un medio de ataque y defensa personal.

El teatro lírico no presenta más novedad que la explosión de orgullo literario del señor -- Bablot, en que se ha servido llamarnos ignorantes y calumniadores, entregándonos reos -- convictos al tribunal de la opinión pública, -- si no damos inmediatamente las pruebas que te-- nemos para decir que ha "copiado" a los de-- tractores de Verdi. Agrega el señor Bablot -- que hemos perpetrado un asesinato literario -- con un drama nuestro que intitulamos La muerte de Lincoln, y nos dice otras varias cosas -- por este estilo (...)

(...) Confesamos que la palabra "copiar", de-- que usamos fue mal aplicada; debíamos haber -- dicho "que las opiniones del señor Bablot no-- traían alguna novedad, porque ya las habíamos visto en otra parte". No diremos lo mismo so-- bre la opinión de que la Sra. Tomassi canta -- admirablemente y tiene condiciones de voz muy superior; eso sí no lo hemos visto en ningún autor, y creemos que es exclusivamente original del Sr. Bablot (...)

El señor Bablot, por una casualidad y acaso -- sin sospecharlo, nos ha "plagiado": nosotros -- le llamamos "asesino" de Verdi y él se sirve-- llamarnos "asesinos literatos", sacando a pla-- za uno de nuestros mejores dramas (¡qué tal -- estarán los demás!). Confesamos paladinamente nuestra ignorancia en todas materias; somos -- admiradores de todo lo bueno; digamos el señor Bablot, a quien hemos felicitado por aquellas

cartas llenas de latín que cambió con el señor Montes, y a que el público llamó "correspondencia-cloroformo" (...)

Continuando en nuestro propósito, de no entablar discusión sin dejar por esto de continuar el camino que nos hemos trazado, ponemos punto final (...). (19)

Parte importante del espectáculo eran los espectadores mismos, los cuales son sus conversaciones y flirteos, joyas y vestuarios, llenaban de colorido y entusiasmo el recinto. Dentro del teatro, actores y espectadores integraban una sola familia, y así mientras los actores les dedicaban su actuación a los que asistían a verlos, éstos últimos los retribuían con aplausos, flores y poemas que les lanzaban al escenario.

Con frecuencia, el espectáculo representado por actores y espectadores en los teatros salía fuera de ellos; cuando el entusiasmo de los asistentes llegaba a sus máximos niveles celebrando jubilosos los grandes triunfos de actores y cantantes, llenando de algarabía todas las calles de la ciudad. Como ejemplo podría anotarse el caso de Cenobio Paniagua, Catalina de Guíca, en el Teatro Nacional; gustó tanto la obra al público que después de la representación aplaudió frenéticamente por varios minutos a su autor, y fue tan grande el entusiasmo que cargaron en hombros a Paniagua y lo llevaron así hasta su casa. Durante todo este recorrido, los vítores no dejaron de escucharse y bajo el balcón del compositor toda la noche el público can

tó y bailó en su honor.

El público asistente a los teatros en ocasiones se convertía en verdadero actor en estos recintos. A menudo los teatros servían de salón de fiestas, en las cuales la buena sociedad ofrecía elegantes bailes de fantasía o de disfraces con diferentes propósitos. Los teatros albergaban a una nutrida concurrencia ricamente vestida, y las luces, los decorados, el colorido vestuario, la música, los bailes en fin, todos los asistentes constituían una verdadera representación teatral.

Fuimos al teatro a eso de las once (...) el baile a beneficio de los pobres, estaba bajo el patrocinio de las señoras Castilla (...) y otras; pero con el afán de mejorar el aspecto del teatro, cuyas condiciones son pésimas (...) se fue casi todo el producto de las entradas. Así como estaba, y considerando la suma de dificultades, el arreglo quedó muy bien. Hermosas arañas de cristal (...) y de los palcos prendían brillantes colgaduras de seda (...) Los palcos estaban llenos de señoras que exhibían una interminable sucesión de mantones de Manila de todos colores (...) y una monotonía de aretes y brillantes; en fin, que si alguna vez hubo un baile que mereciera título de baile de fantasía, fue este baile (...) por ser el baile público, la concurrencia, claro está, no era selecta y entre mucha gente bien vestida había centenares que sin una caracterización definida, se expusieron la mollera para aparecer sencillamente de fantasía y lo consiguieron. Una de ellas llevaba una falda de raso escarlata y sobre ella una túnica de raso de color rosa, con lazos rojos haciendo juego. Otra, con vestido corto de raso azul, debajo del cual se asomaba una hermosa falda de raso morado, guarnecido con lazos amarillos. Parecían los-

signos del zodiaco (...) Había demasiado terciopelo y raso y los vestidos recargados en - demasía (...)

Los vestidos comparados con la moda actual, - eran de un corto absurdo, y los pies, pequeños por naturaleza, apretados dentro de zapatos aún más pequeños, echaban a perder su gracia al andar y cuando bailaban. (20)

Así es como la sociedad mexicana hasta en sus mejores propósitos, la beneficencia pública, buscaba la diversión y -- era totalmente teatral.

Hemos visto como México, al lado de un teatro institucionalizado, pobre e inestable por la misma pobreza e inestabilidad del país, contaba con un teatro cotidiano, rico y diversificado. Un teatro cuyo escenario era el país; los actores, los habitantes del mismo, y las obras que se representaban en él -- los acontecimientos sociales, políticos y religiosos del día. -- Los actores-espectadores acudían alegremente a toda clase de -- acontecimientos sin distinguir unos de otros, satisfechos tan -- solo por el hecho de que la vida les ofreciera una pequeña diversión cada día. La marcada falta de conciencia política, social, religiosa del pueblo mexicano y su inagotable deseo de diversión permitió, pues, que todos los sucesos del país se celebraran bajo las mismas o muy parecidas normas.

Es fácil comprender la falta de conciencia de los habitantes del país si tenemos presente que el nivel educativo en

México durante el siglo XIX era muy pobre. No hemos de tratar aquí el problema de la educación en México, pero sí queremos -- observar que la gran mayoría del pueblo mexicano era inculto y que el destino del país estaba en unas cuantas manos. Durante el período que nos ocupa (1821-1864) puede decirse que prácticamente no hubo intelectual que no ocupara un cargo público y político que no publicara algún libro. Con frecuencia un mismo hombre era novelista, dramaturgo, poeta, periodista, ministro, diplomático, militar, empresario teatral, historiador crítico literario, licenciado o médico, etc. (Vicente Riva Palacio, -- Juan A. Mateos, Guillermo Prieto etc.).

Y así, puesto que el país estaba dirigido por unos -- cuantos, el pueblo, incapaz de enfrentarse a su realidad, se dejaba llevar por la vida buscando el lado divertido de ella.

NOTAS

- (1) Reyes de la Maza, Luis, Cien años de teatro en México, -- SEP, México, 1973, p. 12 (Col. SEP-Setentas, No. 61).
- (2) Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México, Ed. Porrúa, México, 1961.
- (3) Casasola, Gustavo, Seis siglos de historia gráfica de México, Ed. Gustavo Casasola, México, 1978, T. IV, p. 1209.
- (4) Vid. Kolonitz, Condesa Paula, Un viaje a México en 1864, SEP, México, 1976 (Col. SEP-Setentas, No. 291).
- (5) Vid. Calderón de la Barca, Marquesa, La vida en México, -- Porrúa, México, 1974, p. 58 (Col. Sepan Cuántos..., No. 77).

- (6) Ibidem.
- (7) Kolonitz, Condesa de, Op. Cit., p. 102.
- (8) Prieto, Guillermo, Op. Cit., p. 207.
- (9) Ibidem.
- (10) Olavarría y Ferrari, Enrique, México a través de los siglos, "México independiente", Ed. Nacional, México, T. VII, p. 225.
- (11) Prieto, Guillermo, Op. Cit., p. 270.
- (12) Vid. Mateos, Juan A., Memorias de un guerrillero, Ed. Nacional, México, 1960, pp. 29-30.
- (13) Vid. Olavarría y Ferrari, Enrique, Op. Cit., T. VII, pp. - 416-417.
- (14) Kolonitz, Condesa de, Op. Cit., p. 90.
- (15) Mateos, Juan A., Op. Cit., p. 57.
- (16) Vid. Calderón de la Barca, Marquesa, Op. Cit., p. 265 y - (Cartas XXXVIII y XXXIX) pp. 270-273.
- (17) Vid. Prieto, Guillermo, Op. Cit., p. 175
- (18) Mateos, Juan A., "El teatro religioso", en El Monitor Republicano, 4 de Julio de 1871. p. 1.
- (19) Vid. Mateos, Juan A., "El teatro lírico", en El Monitor - tor Republicano, 4 de Julio de 1871, p. 2.
- (20) Calderón de la Barca, Marquesa, Op. Cit., p. 60 (Carta - - IX).

CAPITULO III

DEL DRAMA DEL MUNDO, AL MUNDO DEL DRAMA.

El teatro es una tribuna, el teatro es una cátedra, el teatro habla fuerte y alto... el autor... el drama, sin salirse de los límites de imparcialidad del arte, tiene una misión social, una pasión humana... es necesario que la multitud no salga del teatro sin llevarse consigo alguna moralidad austera y profunda.

Victor Hugo.

III.1 EL AUTOR TEATRAL.

Entre los años de 1861 y 1862, Vicente Riva Palacio se dedicó a escribir teatro en colaboración con Juan A. Mateos¹, - escribiendo dramas, comedias, sainetes. El 27 de enero de 1861 en el teatro Iturbide, estrenaron el drama en cuatro actos y en verso Odio Hereditario; es a partir de esa fecha cuando los dos - autores comienzan a producir teatralmente, y no se separan sino hasta después de haber dado a conocer, con buen éxito, más de - 15 obras. El 10 de marzo, y en el mismo Teatro, ponen en escena Borrascas de un sobretodo; el 15 de agosto, El incendio del Portal, y el 7 de septiembre La Ley del Ciento por Uno; el 16 - de septiembre, en el Iturbide, El Abrazo de Acatempan o el Primer Día de la Bandera Nacional, (obra ganadora en el concurso. -

convocado por el Estado, para la composición de una obra teatral de tema patria); el 5 de octubre Una Tormenta y un Iris; - el 20 de ese mismo mes, y siempre en el Iturbide, el juguete Cómico-- en un acto Temporal y Eterno; el 1^o de diciembre la comedia de costumbres, en tres actos, La Política Casera.

El 25 de enero de 1862, una vez más en el Teatro Iturbide, la comedia en un acto, El Tirano Doméstico, más tarde, Un Drama Anónimo, y el 23 de marzo, sin salir del Iturbide, Nadary a la Orilla Ahogar, drama cómico en cuatro actos y en verso; el 27 de julio, ahora en el Principal, La Catarata del Niágara; drama en dos actos y un prólogo; el 12 de noviembre, en el Nacional, La Hija del Cantero. Termina aquí su unión teatral, pues cada uno tomará su propio camino en la defensa de la Nación, en contra de la Intervención Francesa.

Sin embargo, años después los autores publicaron algunas de sus producciones, bajo el título de Las Liras Hermanas, (1871). Riva Palacio no volvería a escribir teatro; en cambio, -- Mateos se convirtió en uno de los dramaturgos más fecundos del siglo XIX.

En las obras teatrales de Riva Palacio y Mateos, podemos observar dos aspectos de trascendencia histórica para el -- teatro de nuestro país; por una parte, el esfuerzo por presentar obras de temas nacionales, con el propósito de mexicanizar-

la escena, y por otra, fueron los primeros en utilizar en las comedias, la sátira de personajes políticos contemporáneos, remoto antecedente del género llamado después de Revista Política.

III.2 EL TEATRO NACIONAL.

Al triunfo del partido Liberal, en 1860, y una vez restablecido más o menos el orden, el gobierno liberal suprimió la censura de teatros, y propició la producción de escritores nacionales. Los autores mexicanos, exaltados en sus sentimientos patrios y agrupados en torno a Juárez, en la política, y a Altamirano en lo literario, ardían en deseos por crear una literatura y un teatro verdaderamente nacionales, pero para que existiera una literatura nacional, primero debería existir una nación, y México aún no había conseguido ni una unidad política, ni una identidad nacional. No es raro, pues, que los esfuerzos de estos escritores resultaran aislados y artificiales por eso, sin duda, sintieron la necesidad de volver los ojos a modelos extranjeros que tomaban de todas partes. Para alcanzar el auge y el desarrollo requerido para el teatro nacional, éste tendría que enfrentarse a múltiples escollos, y para hablar de ellos, seguiremos a Riva Palacio en sus observaciones formuladas al respecto en Los Cerros, Galería de Contemporáneos.

"...Obstáculo que es casi insuperable, que hará abortar todas las tentativas que se hagan para formar un teatro nacional, y que nos - - obligará a no ver representadas más que comedias españolas o dramas traducidos del francés.

Ese obstáculo son las compañías dramáticas: - generalmente hay muy pocos actores mexicanos - más bien por negligencia en el estudio del arte que por falta de aptitudes; y esos actores o tienen que resignarse a formar parte de una compañía española, dirigida autocráticamente por un actor español, o en el caso de que pretendan formar un grupo que alguno de ellos dirija, se ven obligados, por falta de elementos y de protección, a tomar en arrendamiento un teatro de tercer orden en la Capital, o emprender la peregrinación por los estados entrando modestamente en la esfera de cómicos de la legua.

Y como los actores españoles que a México llegan precedidos de gran fama, la mayor parte de las veces no nacida en Madrid ni en España, sino en las costas del Golfo y en las redacciones de nuestros periódicos ni tienen un alto concepto de las producciones dramáticas de los nietos de Moctezuma, ni tomarse quieren el trabajo de estudiar piezas nuevas, contentándose para salir del paso con lo que ya de antemano traen sabido, resuita que el pobre autor que pretende que se ponga en escena alguna comedia suya, necesita más empeños, más influjo y trabajo más grande que si solicitara la Cartera de Hacienda o la Administración de la Aduana Marítima de Veracruz.

Sólo aquellas compañías que no alcanzan a conseguir "buenas entradas" ni "casa llena", tienen el valor de aceptar esas comedias con las que esperan llamar la atención y hacer su agosto; pero entonces sucede que, con un cuadro incompleto y con pocos recursos para "montar" la obra, la concurrencia, si acude, no se forma un buen concepto de la pieza, y aplauden tibiamente "el público en general, y los amigos en particular". (2)

Por otra parte dice: "Nuestra sociedad, nuestro pueblo, no tiene amor a sus tradiciones. De esto quizá tengan la -

culpa los escritores que buscan siempre, por argumento de sus -
leyendas, personajes de la Edad Media, que aman y luchan en los
fantásticos castillos de los bordes de Rhin, o damas y caballe-
ros de los tiempo de Orgaz y Villamediana". (3)

En México apenas se ha hecho caso de la come-
dia pocos poetas se han dedicado a presentar-
nuestras costumbres en escena, y eso, cuantos
han acometido la empresa, como Calderón... Hipó-
lito Serdán... Aniebas... Mateos... y otros, -
han ido siempre tomando aquellas costumbres -
que, aunque mexicanas, tienen su certificado-
de europeas.

Un hombre de "calzoneras", un arriero con su
"gabardina" y su "cuera", un rancharo con su
sombrero ancho y su "cotón" de venado, ni se
han atrevido ni se atreven a presentarlo en -
el teatro... porque ni hay valor en los poe-
tas, ni bastante patriotismo en el público pa-
ra que el teatro represente la plaza de San -
Juan Ixtayopa, la casa de un comerciante en -
Maravatio, o una calle de Moroleón. Los nom-
bres mexicanos Otomíes o tarascos, de las co-
ses y las poblaciones que forman parte de -
nuestro idioma, se oírían como una profana-
ción en un teatro donde se representan dramas
de Echegaray; y los trajes de los indios y de
los rancharos harían reír a una sociedad que
no quiere ver en el palco escénico y represen-
tado a la clase pobre, sino obreros franceses
de blusa y de cachucha, gallegos imaginarios -
que más bien parecen colonos italianos de los
que ha traído el gobierno en estos últimos --
años, o majas fantásticas, vestidas como sólo
se encuentran en los antiguos cuadros de Go-
ya.

Por eso es imposible la comedia y hasta la no
vela nacional. (4)

A pesar de todos los inconvenientes ya señalados, y ex-
poniéndose a recibir las críticas del público, Riva Palacio y -
Mateos tuvieron el valor de llevar a escena personajes de tipo-

popular.

Su primer intento en este género fue La Hija del Cantero, obra para exaltar la dignidad del pueblo.

A Riva Palacio y Mateos, también se les puede considerar como los iniciadores del sketch político, pues sus juguetes cómicos El Incendio del Portal de Mercaderes y La Ley del Ciento por Uno, no son otra cosa sino una serie de citas humorísticas, en las que se satirizaba a los personajes públicos y políticos de su época.

Ahora bien, Francisco Zarco, uno de los críticos más importantes de su tiempo, censuró duramente a los autores por sus innovaciones teatrales, señalándoles, como defecto a sus obras, su carácter local y temporal.

En El Incendio del Portal y en La Ley del Ciento por Uno, faltan la sal ática, el verdadero y fino epigrama, el chiste cómico; y del segundo podemos decir lo que dijimos del primero, que en vez de estas dotes, sólo hay nombres de actualidad y frases que dan a la pieza actualidad y color local, tristes recursos que no inmortalizarán obras que para ponerse en escena de aquí a diez años necesitarán más notas que las de Clemencín puso al Quijote... el salnete tiene muy poco que ver con la Ley del uno por ciento, que esta ley sólo sirve de pretexto para hacer rimar el nombre de Gochicoa con loa y boa, y del mismo modo pudo llamarse como se llama, El Disecador de Pájaros, El Perico Disecado, La Inundación de la Calle de Refugio, pues la gran no-

vedad es una decoración, en verdad muy bien-pintada por el señor Serrano, que representa la parte de la calle del Refugio en que está el Hotel en un rato de inundación. Los autores necesitan de este aparato escénico y de episodios de brocha gorda, como el comediante vestido con ropa igual a la del jefe de policía y los cargadores que llevan en hombros a los transeúntes en una calle anegada. De los personajes del sainete, el único personaje -- que está tratado con algún talento cómico es la Doña Ramona, vieja reaccionaria que detesta a los liberales, no quiere pagar la contribución y llora a solas porque no ha podido hacerse dueña de un trozo de convento. Todo lo demás es absurdo, disparatado y de -- mal gusto, aunque la versificación siempre es fluída y correcta. (5)

Sin preocuparse por las críticas adversas recibidas, - en 1862, vuelven a estrenar otra comedia de tipo político. El - Tirano Doméstico, sátira en contra de Juan Nepomuceno Almonte, - Napoleón y la Intervención Francesa en México.

La obra en verdad entusiasmó al público, y fue tanto - el éxito de esta comedia, que subía constantemente al escenario del Nacional. Después de la batalla del 5 de mayo, y para celebrar el triunfo del ejército mexicano, los autores arreglaron - la obra para darle mayor actualidad; consiguiendo el mismo éxito de antes y llegando a alcanzar 15 representaciones consecutivas, en el Iturbide, caso insólito para el teatro de ese entonces.

No obstante el éxito conseguido por Riva Palacio y Mateos, Francisco Zarco consuraba de nuevo a los dramaturgos por-

no tratar temas generales y dedicarse tan sólo a la burla de -- defectos personales. Comenta Reyes de la Maza que es una lástima que el periodista más importante del siglo pasado no haya -- comprendido que el propósito de esas burlas encarnizadas no era otro sino el de utilizarlas como un arma de los autores, para -- encender los ánimos de los espectadores en contra de los invasores franceses y para ridiculizar a los mexicanos que veían con -- buenos ojos la implantación de un imperio de opereta.

Estas escenificaciones de actualidad, en las que aparecian personajes populares y de primera línea, no fueren tan sólo instrumento de concientización para el pueblo, sino que también serían los primeros intentos de lo que medio siglo después llegaría a su auge con la Revista Política, de profunda raigambre popular y nacionalista.

En términos generales, las producciones teatrales de -- Riva Palacio y Mateos gozaron del triunfo y de la buena acogida por parte del público, y si bien es cierto que en diversas ocasiones fueron atacados por la prensa, también lo es que fue mayor el número de alabanzas que se les otorgó, llegándoseles a -- considerar como los mejores dramaturgos nacionales de aquellos -- años.

Y aún más, el reconocimiento que se les brindó en su -- época se ha mantenido a través de los tiempos, ya que se les --

puede considerar como los principales iniciadores del teatro -- auténticamente nacional, por sus obras de temas y personajes -- populares, y que al correr de los años encontrarían numerosos -- seguidores de tendencias nacionalistas.

III.3. EL TEATRO ROMANTICO

La mayoría de los románticos, y entre ellos, por supuesto, Mateos y Riva Palacio, perseguían un proyecto nacionalista, el cual era interpretado como una verdadera misión. Pretendían alcanzar, a través de la literatura, una integridad, -- una afirmación nacional, dar un sentido más real, más tangible al concepto de Patria, hasta ese entonces tan desconocido para el pueblo en general. La idea de Patria se vinculaba estrechamente con la de naturaleza, pues en parte encontraban en ella -- su propia justificación.

América constituía una región privilegiada, el cielo era más azul, las flores más hermosas y lozanas, el paisaje más inspirador que el de otros lugares; patria y naturaleza confundidas en una sola, trataban de compensar el retraso material y la debilidad de las instituciones con la sobrevaloración de la tierra. (6)

La patria, por lo tanto, era lo más puro, lo más valioso, lo más sublime.

Ahora bien, el mundo clásico buscó en la naturaleza solamente lo bello, nunca aceptó otro valor, en cambio el mundo - romántico "...la musa moderna lo verá todo desde otro punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que en la creación - no todo es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la -- sombra con la luz". (7)

Podemos decir entonces, que la realidad resulta de la combinación de lo sublime y de lo grotesco. Así pues, a la par de lo sublime, la patria tenía la carga de lo grotesco. Patria sublime representada por una extensión territorial y por un grupo de habitantes cada vez más numeroso, pero que no se identificaban plenamente como mexicanos, viendo en la nacionalidad -- tan sólo un aspecto superficial.

El empresario de la Plaza de Toros de San - - Pablo, ... se halló, cuando menos lo pensaba - un tigre de deveras con su piel pintada y sus ojos de llama; sus afiladas garras y su rugir feroz... se encontró un tesoro con poder anunciar con inaudito escándalo la lucha del toro (mexicano) y el tigre (africano)... Como un -- reguero de pólvora recorrió la noticia los -- barrios todos de la ciudad, y lo mismo en la escuela que en el taller, lo propio en las -- oficinas que en las sacristías, se altercaba -- comentaba y predecía la noticia y el éxito -- probable de la lucha.

En el centro de la plaza de toros se cons- - truyó con afán desusado una jaula circular de vigones enormes enterrados en el suelo y ligados con cables y cadenas; la jaula se comuni-

caba con el toril por un pasadizo cubierto y ofrecía toda clase de seguridades.

El entusiasmo de la gente no conocía límites, se inventaban estampas y llovían versos. Puestos y vendimias se construían en el exterior de la plaza y alcanzaron precios fabulosos -- los boletos de las localidades más incómodas y plebeyas. El empresario no pudo resistir -- a que se expusieran los luchadores a las miradas del público ansioso en los departamentos respectivos.

Con la tropa conveniente y el orden más estricto, recibieron los personajes del duelo -- forzado el culto público de la capital.

Aquella entrevista, aquella contemplación de las fieras, produjeron efecto singular.

Crearon partidos, despertaron simpatías vivísimas ya por el toro, ya por el tigre, convirtiéndose, sin saberse como, en remedo de insurgentes y gachupines, como un duelo entre Calleja y Guerrero y aquello fue una gloria.

Cada fiera tuvo su cohorte que daba cuenta de su posición, del estado de su salud y de su tristeza y alegría. Al toro mexicano los líderes, a su modo, se esforzaban por hacerle comprender que le estaba encomendada la honra nacional.

Las chinas encomendaban a Dios al torito, y si hubieran podido, le habrían llenado de estampas y escapularios.

Los altercados entre la gente de bronce terminaban en riñas feroces, como si se tratase de discípulos de los futuros guerrreadores.

Llegóse por fin el gran día...La inquietud -- era febril...Los diez mil espectadores parecían que se habían convertido en estatuas al cesar la música. El tigre, sea porque no tenía conciencia de su papel, sea por lo bien hallado que se encontraba en aquel espectáculo, -- sea porque con imprudencia se le condenó a riguroso ayuno, estaba triste y meditabundo...

El toril se abrió...a la entrada de la jaula-

se admiró al bicho por su soberbia belleza... La multitud, al verlo, prorrumpió en tempestuosos aplausos.

El tigre vio con desprecio la llegada de su adversario... de repente un rugido espantoso y un salto tremendo anunciaron al terror de los bosques de Oriente; el tigre cayó sobre un lado del toro trepándose sobre él, enterrándole sus garras, haciendo brotar sobre su negra piel chorros de sangre...

Rengueaba moribundo el noble toro, mientras los ojos del tigre despedían llamas...

La multitud abandonó sus puestos sin que se le pudiera contener, cercó la jaula y alentaba al toro con gritos, con súplicas y con ardientes lágrimas. El toro parece que comprendió... y por un esfuerzo terrible, inexplicable súbito y... acaso pudiera decirse sublime, se sacudió impetuoso y rapidísimo... más rápido que el más velocísimo relámpago hundió una, y diez, y mil veces sus aceradas astas contra el vientre del tigre, regando sus entrañas por el suelo y levantando después su frente que aparecía rediosa con aquella inconcebible victoria.

La erupción del entusiasmo entonces causaba terror... lloros, gemidos, aullidos, alaridos espantosos hacían temblar la plaza... Sin saber cómo ni de dónde aparecieron flores y listones que caían como ráfagas de lluvia sobre el toro, al que le decían piropos, le tiraban besos, lo querían retratar...

Una reunión considerable de personas se acercó al empresario pidiéndole permitiese pasear en triunfo al toro que había elevado tan alto el nombre mexicano. (8)

Patria: territorio y habitantes, escenario y actores-- del acontecer cotidiano, sublime y grotesco, que iba formando la historia de la nación.

De esta patria, de su vida diaria, de sus habitantes, de la necesidad de una definición mexicana, nace el teatro de Riva Palacio y Mateos. La realidad teatralizada, de la que ya hemos hablado anteriormente, sublime y grotesca, se traslada a la comedia y al drama; el "teatro" se convierte auténticamente en teatro, y por consiguiente podemos conceptuar la producción escénica de Mateos y Riva Palacio, como el teatro de lo sublime y lo grotesco.

III.4. EL TEATRO DE LO SUBLIME Y LO GROTESCO.

Durante el período romántico, lo grotesco ocupó un papel importantísimo, se mezcló en todo, por una parte crea lo horrible, lo deforme, y por otra lo cómico y lo jocoso. En esta etapa hay un marcado predominio de lo grotesco sobre lo sublime.

En efecto, en la poesía nueva, mientras que lo sublime representa el alma tal como ella es, purificada por la moral cristiana, lo grotesco representa el papel de la humana estupidez. El primer tipo, desprendido de toda ligadura impura, estará dotado de todos los encantos, de todas las gracias, de todas las bellezas...El segundo tipo representará todo lo ridículo, todo lo defectuoso y todo lo feo. En esta división de la humanidad y de la creación a él le corresponderán las pasiones, los vicios y los crímenes: será injurioso, rastroero glotón, avaro, pérfido, chismoso e hipócrita. lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil. (9)

En otras palabras, en una concepción cristiana de la vida, lo sublime vendría a ser el alma del hombre, en tanto que lo grotesco sería la parte material, es decir, el cuerpo. Para comprender en su totalidad a la naturaleza humana habrá que dar a conocer sus dos facetas: alma y cuerpo, bestia y espíritu, su blime y grotesco. Si es cierto que Riva Palacio y Mateos se opusieron a la Iglesia como institución, no por ello dejaron de tener una formación cristiana en la que creyeron, y aún más, - que defendieron. Tuvieron una clara conciencia de su misión educadora y moralizadora, y pensaban que una sociedad verdaderamente cristiana, daría como resultado una sociedad perfecta, y por extensión, una patria ideal. Su misión teatral, entonces, era instruir y agradar al público, para que al salir del teatro llevaran consigo una nueva experiencia, una enseñanza moral.

El teatro puede servir como "escuela de moral práctica"...la comedia tiene dos modos de moralizar: (dice Riva Palacio): el entusiasmo por la virtud y el odio al vicio, por medio de escenas patéticas, de razonamientos elocuentes, de modelos admirables, que hagan amar la una y aborrecer la otra; o presentando el peligro en el vicio, la tranquilidad en la virtud, el mal que se espera en obrar mal y el bien que se aguarda en obrar bien, es decir, la una es la moralidad en el heroísmo, la otra, en el egoísmo, (p. 266).

"La comedia crítica y burla, más que crímenes, que no-

le impiden con versos, costumbres de sociedad y pequeños vicios que, sin ser infracción de leyes divinas o humanas, molestan al prójimo... y que pueden fácilmente corregirse, con la agudeza de un chiste, y con un verso fácil pero significativo, - que los espectadores recogen y conservan en la memoria, o con el nombre de un personaje que viene a ser la representación de aquel defecto". (10)

Así pues, las comedias de Riva Palacio y Mateos contienen una tesis, un mensaje dirigido a la sociedad para censurarla y mejorarla, para mostrarle su naturaleza sublime y gótica, para exaltar la virtud y ridiculizar el vicio. Y para tratar - más específicamente estos dos aspectos o categorías-virtud y vicio, sublime y grotesco-, tomaremos de nuestros autores dos de sus comedias más representativas: La Hija del Cantero y Borrascas de un Sobretodo.

III.4.1. Teatro de los Sublime: La Hija del Cantero.

La Hija del Cantero, comedia en tres actos y en verso, consta de siete personajes: Genaro y Matilde, matrimonio perteneciente a la alta burguesía; Luis, hermano de Genaro y con tendencias donjuanescas; Enrique, antiguo pretendiente de Matilde, José y Petra, matrimonio humilde, y Angela, hija de éstos y protegida de Genaro y Matilde. Aunque los autores catalogan a su obra como comedia, podemos situarla más adecuadamente dentro -

del melodrama. La obra solamente reconoce dos valores: el bien y el mal, ámbito en el que se mueven los personajes. La acción se desarrolla en los tres actos acostumbrados; un primer acto (antecedentes), en el que se plantea una aparente deshonra, por una cita nocturna entre Enrique y Matilde; un segundo acto (nudo), en el que se acusa injustamente a Angela de la supuesta deshonra, y un tercer acto (desenlace), en el que se descubre la verdad y se premia la virtud de la heroína. El melodrama lo provoca el ocultamiento de la verdad, la falsa acusación el silencio de los culpables y la aceptación del sacrificio por parte de Angela.

III.4.1.1. La bondad y la santidad del pueblo.

La Hija del Cantero cabe ser clasificada dentro del denominado Romanticismo Social. Los escritores que siguieron esta tendencia pretendían, a través de sus obras literarias, propagar la idea de que era necesario rehacer o reorganizar a la sociedad, y dicho propósito sólo se podría alcanzar mediante la justicia y la fraternidad.

La novedad del teatro romántico social fue llevar a la escena a la gente del pueblo, a los obreros, a los desposeídos y convertirlos en personajes de primer orden: son ellos las víctimas los vengadores de las injusticias sociales, y los representantes de la verdadera nobleza de alma y de la virtud.

En La Hija del Cantero, Angela, pobre y humilde protegida y acuciada por una familia burguesa, por caridad, es la protagonista principal, alrededor de la cual se mueven los demás personajes. Ella, como representante del pueblo y de la mujer ideal, es poseedora de los máximos atributos del bien, de la belleza y de la virtud.

En esta obra, la nobleza del pueblo, tan poco valorada en la vida real, es exaltada y primada. Enrique en la escena final dice:

-Conque la virtud también
Así se encuentra tan pura
Entre el pueblo?... Mi locura
Siempre le vió con desdén.

Entre la ruda torpeza
Del infeliz artesano,
Se alza un eco soberano
De sufrimiento y nobleza....

Los nobles sentimientos de la gente del pueblo contrastan con la mezquindad y bajeza de las clases privilegiadas, de la que da prueba constantemente. Es visible en toda la comedia y en particular, en el momento de la aparente deshonra, las marcadas diferencias sociales; los poseedores de las riquezas, disponen a su antojo de los seres marginados. Enrique prefiere---acusar a una inocente, antes que decir la verdad y comprometer a Matilde. Matilde sostiene la acusación de Enrique en contra de Angela, y se muestra dispuesta a exponer a su protegida al desprecio de todos, antes que verse ella deshonrada. Matilde---

sabe en el fondo que Angela no la abandonará, pues le debe gratitud por los favores recibidos, es decir, que al educarla, vestirla y alimentarla, ya está comprando de antemano su sacrificio, y con ello, su propia honra y tranquilidad. Matilde también comprende que José será incapaz de defender a su hija ante sus patronos, a quienes debe gratitud y respeto, y por eso es que el único camino que José encuentra en su desesperación, es el de rechazar a Angela y huir con su esposa a otra región, para ocultar su vergüenza.

Los autores plantean la posición de los pobres, frente a los privilegiados del dinero, frente a la explotación del poder económico. La única posibilidad que les conceden a los desposeídos de salir de la miseria, es la virtud: lo que cuenta en la vida no la clase social a la que se pertenece, sino la nobleza, la honradez, en una palabra, la virtud. Así es entonces como Angela logra librarse verdaderamente de la miseria en la que nació, no por el refinamiento de su educación, sino gracias a su virtud y abnegación, cualidades que le permiten alcanzar el amor de Enrique, y al casarse con él mejora su condición social y adquiere un nombre y un respeto, hasta ese momento desconocido.

Enrique- ¡Sí, su cariño me encanta!
 ¡Por su nobleza la admiro!
 ¿Qué tienes? Por qué te asombra
 El amor que en mi alma enciendes?

Angela -Tú que la virtud comprendes
Darás a mi vida sombra.

Enrique-No te ha llevado hasta mí
El amor que hay en tu vida;
Es que la virtud querida
Hoy me levanta hasta tí
(Escena Final)

Es esta obra una comedia esencialmente moralizadora, en la que se defiende y exalta a los débiles y a los humildes, a los que se trata con piedad y compasión. Por otra parte, se dedica a la crítica social de los prejuicios, de los abusos y de los privilegios originados por la desigualdad social.

Riva Palacio y Mateos fueron unos de los pioneros del teatro social en México, el cual, a pesar de todo, fue bien recibido. Debe tenerse en cuenta que los teatros en que se representaban este tipo de obras se veían repletos de espectadores, pertenecientes a las clases así censuradas, más sin embargo, - atraía poderosamente su atención, la escenificación de la miseria, quizá porque ya estaban cansados de ver en la escena a - príncipes de lejanas naciones, quizá por la novedad o tal vez por sentir nuevas emociones desconocidas para ellos hasta ese entonces. El público se conmovía y lloraba desde sus asientos, por las desgracias de los miserables, sin que esto les significara un compromiso; desahogaban sus conciencias y salían purificados del teatro.

El teatro romántico social fue calificado de revolu- -

cionario en su tiempo, pero nada más alejado de ello; es cierto que los románticos sociales clamaban por la justicia, por la igualdad y por la libertad para todos, y en particular se solidarizaron con los sufrimientos del pueblo, pero sin embargo, en sus obras nunca propusieron auténticas soluciones, o al menos vías a seguir para la reestructuración social. Se concretaron a señalar los defectos de la sociedad, y a hacer un constante llamado a los más elevados sentimientos; la dignidad, la generosidad, la piedad y el amor. Un consejo para los opresores y un consuelo, una esperanza para los oprimidos; la virtud es el motor de la vida, es el triunfo de la humanidad. Ahora bien, no podemos decir que el teatro romántico social fuere realmente revolucionario, ni que contribuyera al menos en parte, a un cambio social. Pero su profundo contenido humanitario dió una nueva orientación u otra opción a los seres pensantes de su época y participaron así en el desarrollo y progreso del pensamiento humano.

III.4.1.2. El ideal femenino

Angela es el prototipo de la heroína romántica, más bien un símbolo de la belleza y la bondad, que un ser humano. - Mujer, toda ternura, dulzura, inocencia y fidelidad, capaz del mayor heroísmo y del más hermoso sacrificio.

Matilde dice de Angela que "es una virtud completa", -

es la virtud la que la lleva al sacrificio supremo, aparentar--
estar deshonrada por salvar a los que ama.

Pura y sensitiva, en su mismo nombre -Angela- está in-
cluido su carácter celestial que admiran tanto todos los que
la rodean.

Matilde- Angela es una criatura
Tan leal, tan inocente,
Que se revela en su frente
El candor de un alma pura.
(Acto II, Escena IV)

Enrique a Angela:

Señora, aún lo estoy dudando:
No sé que misterio encierra
La virtud encantadora.
Aún hay ángeles, señora,
Que habitan sobre la tierra!
(Acto III, Escena IX).

Predestinada desde el momento en que ama al dolor, An-
gela no es correspondida en su amor en un principio, pues hay--
obstáculos que parecen insalvables. Matilde aconseja a Angela:

Huye a ese encanto terrible
Que ofusca tu porvenir,
Porque tendrás que sufrir
Harto, tu pecho sensible.

Angela, si en tí no piensa.
Abre su indiferentismo
Entre los dos un abismo.
Alza una barrera inmensa.

Si en la edad de la inocencia
Hierde el alma una pasión,
Vierte hiel el corazón
Para toda una existencia.
Olvidale.
(Acto I, Escena V).

Más tarde dice Angela en la soledad:

De esta funesta pasión
Que me está haciendo pedazos.
De este amor sin esperanza,
El alma en duro quebranto,
Sólo el olvido y el llanto
En el porvenir alcanza.

(Acto I, Escena III).

Nace para el amor, por el amor vive y si es necesario, por el amor muere. Es la intensidad de la pasión la que la - - arrastra a inculparse de una falta que no cometió, sin reflexionar en las consecuencias que le puede acarrear esta acción; enlo único que piensa es en salvar al hombre al que ama y a la mujer a la que le debe gratitud.

Ahora bien, la mujer no sólo fue un símbolo o un ideal, una de las principales preocupaciones del Romanticismo social-- fue la posición de la mujer dentro de la sociedad. Como ser débil y marginado, era víctima de los peores atropellos e injusticias sociales; los románticos no pudieron menos de sentir lás tima por ella y exigir comprensión, respeto y compasión para -- criaturas tan indefensas.

Dentro del movimiento romántico social, hubo dos posturas respecto a la educación de la mujer; una primera, que co- rrespondía a los escritores de ideas más avanzadas, quienes pedían igualdad de derechos para hombres y mujeres; y una segunda, - que estaría representada por los escritores de ideas tradiciona

listas, para los cuales era suficiente que la mujer fuera entre-
nada en algunas actividades que le permitiesen vivir en socie--
dad, como tocar el piano, jugar ajedrez, leer novelas, etc., ya
que el único campo de acción al que podría aspirar, sería el ho-
gar. A esta segunda corriente pertenecieron Riva Palacio y Ma-
teos, tan progresistas en otros renglones, pero tan conservado-
res en torno a la mujer.

Matilde dice a Angela:

Es una virtud completa,
Es toda una señorita,
Gusto de verla al piano,
Y lo digo de una vez,
Lo hace todo, y ajedrez
Juega mejor que mi hermano.
(Acto I, Escena II)

Matilde dice a Angela:

Hija, si ya soy casada.
Angela- Pero eso no importa nada.
Matilde- El tiempo al fin lo aconseja.
En el raudal torbellino
De juventud bulliciosa,
Puede, la que no es esposa,
Seguir tan bello camino.
Que le brindan sus amores
Dulce lisonja y perfume,
Donde su ser se consume
Como el ámbar de las flores'
Y todo a su fantasía
Aparece bajo un prisma
Adonde encuentra en sí misma
Cuanto anhela, cuanto ansía;
Entre mágicas visiones
El porvenir se colora,
Y al despuntar cada aurora
Crecen más sus ilusiones.
Cuando la nupcial corona
Viene a ceñirse en la frente,
Angela, entonces se siente
Que el mundo ya se abandona;

Y es que la flor se transplanta
 Donde un porvenir asoma
 En que es más dulce su aroma
 En que es su misión más santa.
 De la familia en el seno
 Halla su dicha la esposa,
 Sin escuchar, enojosa
 De la tempestad el trueno.
 Y encuentra en su amor profundo
 Toda cuenta dicha espera,
 Y no se acuerda siquiera
 De los halagos del mundo.
 (Acto I, Escena V).

La educación de la mujer, entonces no es tan importante, puesto que su papel en la sociedad es la de celadora del honor y el buen nombre de la familia y sus principales cualidades: la prudencia y la virtud, virtud que es señalada y exaltada hasta la saciedad en el transcurso de toda la comedia.

III.4.1.3. Apariencia y Casualidad

La Hija del Cantero presenta una trama compuesta, en la que el aspecto social de la honra depende del tema amoroso, y viceversa. El enredo lo origina la aparente deshonor, y para desarrollar el conflicto, los autores se valen de la confusión de los personajes, la oscuridad de la noche se convierte así en testigo y cómplice del equívoco.

Debemos hacer notar que la deshonor nunca se lleva a cabo, y por consiguiente los dramaturgos nunca se enfrentan a un verdadero conflicto, todo queda tan sólo en el plano del - -

equivoco, de la confusión, de la apariencia; en una palabra, en el efecto teatral.

También hemos de destacar que el concepto de la honra ha variado sustancialmente, en comparación al que prevalecía durante el periodo de los siglos de Oro; la honra ya no es un sentimiento que forma parte de la vida misma, y que por lo tanto, en caso de deshonor, era necesaria la venganza para restituir el honor mancillado. La honra, ahora, se ha transformado en una simple apariencia o en un mero convencionalismo social; en caso de una deshonor, basta y sobra con que los demás no la conozcan para que deje de preocupar; si se calla, si se oculta, el honor no es afectado, y por lo mismo, ante los ojos de la sociedad, la deshonor no existe.

Angela es amada por sus protectores, mas sin embargo, una vez confesada su falta (no cometida), no puede permanecer a su lado, bajo el mismo techo, puesto que va en contra de su propio honor y reputación.

Así también, la primera reacción del padre de Angela - ante tal situación es la de renazar a su hija y huir lejos de ahí, antes que enfrentar el problema.

Un mensaje claro y definido de la obra; diferenciar entre el bien verdadero y el bien aparente; no es la sociedad sa-

turada de apariencias y falsos convencionalismos, la sociedad - de oropel, la que da valor y sentido a la vida; es el amor y la virtud, la senda que lleva al ser humano a obtener la superación material y la sublimización del espíritu. De tal manera, - la educación debe impartirse en el hogar paterno, pues solo en él se encuentra el auténtico amor, el amor capaz de comprender, perdonar y formar a los hijos en un ambiente de virtud. Petra y José, tratando de darle a su hija bienestar económico, la dejan en manos de personas que jamás podrán sustituirlos. Los -- protectores de Angela la educarán como a una hija, por un acto de generosidad y misericordia, mas no la aman realmente, ya que son capaces de rechazarla y abandonarla a su suerte, sin importarles el sufrimiento y su porvenir. La verdadera madre se comporta como Petra, quien perdona la falta de su hija y la calma en su dolor.

Petra- Si en el desprecio profundo,
 Que tú dices en tu pena,
 La sociedad te condena,
 Te niega su amparo el mundo;
 Yo no puedo en mi aflicción,
 Ser a tu llanto insensible,
 Ponerse será terrible
 El dardo en el corazón.
 Las emociones extrañas
 Que el dolor me hace apurar,
 No me harían olvidar
 Qu te llevé en las entrañas.
 ¡Hija, que adoré tan pura!
 Dios lo quiso, y reverencio
 Su mandato; en el silencio
 Lloraré tu desventura.
 No dejes en abandono
 A tu padre madre así:
 ¡Hija! Que fuera de mí....
 Angela, yo te perdono (La abraza)

Aunque el dolor me taladre
 El alma, mi corazón
 Ante tu misma aflicción
 Cede el cariño de madre!
 Por la mano: hecho pedazos (Poniéndose en el co
 Le estoy sintiendo latir. razón la mano de An
 gela)

En tu ausencia consentir
 Cuando aquí tienes mis brazos?
 Aíce grito furifundo
 Que me oprima, que me aflija:
 Le diré al mundo: ¡Es mi hija!
 Y a mi voz callará el mundo. (La abraza)

(Acto III, Escena IV).

III.4.1.4. El sino trágico

Hay un supuesto fatalismo en el destino de los
 personajes. Angela dice:

Es mi destino funesto!
 Quiere la suerte inhumana
 Que lave mancha tan fea
 Con mi deshonra... Pues sea!

(Acto II, Escena XV)

y más tarde:

La suerte impía
 Abre un abismo a mis pies,
 Mi destino es inhumano.

(Acto III, Escena III).

Mas sin embargo, los personajes no son manejados por
 el destino, no es éste el que provoca las dificultades, obstácu
 los y conflictos entre los protagonistas. El sino o azar fun--

ciona en forma mecánica, como un recurso teatral más que dramático. Al servicio de la intriga más que de la acción, y por lo tanto no alcanza la categoría de destino o fatalidad, quedándose tan sólo en mera casualidad.

Durante el Romanticismo, el instante adquirió una gran importancia, en breves segundos el destino hace girar violenta y bruscamente la vida de los personajes. Angela en uno de los escasos minutos pasa de ser amada y alabada, a ser rechazada e injuriada por todos. ¿Pero qué es lo que ocasiona el conflicto: la casualidad que hace retornar a casa, a hora inesperada, a Luis, el cual sorprende la cita nocturna entre Matilde y Enrique; la oscuridad que no permite la identificación de las personas; la acusación que hace Enrique sobre Angela; el despecho de Luis, quien al ser rechazado por Angela en sus pretensiones amorosas decide revelar a sus hermanos la escena que cree haber descubierto; el silencio de Matilde y, finalmente, la aceptación de la culpa por la misma Angela. Por lo tanto, podemos hablar de coincidencia, de imprudencia, de despecho, de heroísmo, de injusticia y falsedad social, mas no de fatalidad trágica.

Angela recibe un daño (verse deshonrada frente a todos), pero pronto obtiene una reparación (al proponerle matrimonio Enrique), lo que le permite ser rehabilitada ante la sociedad. Así, entonces, el propósito de la obra es simplemente exaltar y premiar la nobleza y generosidad de la heroína.

III.4.2. Teatro de lo grotesco: Borrascas de un Sobretodo

Borrascas de un Sobretodo, juguete cómico en tres actos y en verso. Es una parodia del drama Borrascas de un corazón, de Tomás Rodríguez Rubí, autor español que con esta obra gozaba de gran fama en México.

El título de la comedia nos da la pauta de un enredo cómico, en el que un simple objeto, como es un sobretodo, va a intervenir como personaje y servirá como instrumento para causar directa o indirectamente una borrasca de confusiones. Son una serie de equivocaciones que se suceden unas a otras, es decir, que lo cómico proviene de las situaciones equívocas.

La trama de la comedia es sencilla, las acciones se van encadenando unas con otras, sin mayor complicación, hasta llegar al clímax, en el tercer acto, en el cual todos los personajes se reúnen en la casa de Emeterio para acusarlo de las aparentes deshonras.

Borrascas de un Sobretodo es en esencia, una farsa en la que se presenta a los personajes grotescamente, viviendo situaciones jocosas, ridículas y absurdas. La comedia en primer plano, destaca lo grotesco; las acciones y los caracteres grotescos dan sentido y valor a la obra.

Emeterio- Ah! sobretodo funesto
 No hay duda que andas en pena.
 Quién las carteras te llena
 De tan fatal presupuesto?
 Cartas, botines, papeles,
 Padrinazgos, amoríos,
 Pleitos, celos, desafíos....
 Vas a salir en carteles.
 (Acto III, Escena VI).

El elemento grotesco que hace resaltar la comedia es -
 lo satírico y caricaturesco. Ridiculizan el ambiente local y -
 las costumbres a base de confusiones de personajes, dificulta--
 des absurdas y reconocimientos embarazosos.

III.4.2.1. El antihéroe

La comedia cuenta con ocho personajes: Emeterio, hom-
 bre de cuarenta años aproximadamente; Gregoria, mujer madura y -
 casera de Emeterio; Manuela y Lola, hija y esposa de Fermín, - -
 respectivamente; Miguel, sobrino de Gregoria y pretendiente de -
 Manuela; Juan, dramaturgo, y Rita, empleada de Gregoria.

Los personajes fundamentales de la obra son Emeterio -
 y Gregoria, por una parte, y Miguel y Manuela, por otra; son --
 dos parejas contrastantes y que se contraponen para señalar lo -
 ridículo y fuera de lugar de los primeros. Miguel, joven, ga--
 llán, apasionado, aventurero, enamorado de la dulce y sensitiva -
 Manuela, resultan ser una pareja típica del Romanticismo, tanto
 Emeterio, hombre de edad madura, cobarde, débil de carácter y -

solapador de las locuras de Miguel y Gregoria, mujer también ya madura, celosa, agresiva, posesiva y acosadora de Emeterio en - requerimientos de amor, resultan ser la contrapartida.

Emeterio- Este frac, qué bien me sienta,
 Hoy va a salir a campaña:
 Algo mi figura engaña,
 Disimulo los cuarenta,
 No carece de razón
 La buena Doña Gregoria
 Cuando me habla de su historia
 Y su ardiente corazón.
 Dice que por mí se muere:
 Qué voy a hacer, me resigno?
 Por no parecer indigno
 Hago todo cuanto quiere:
 A su genio me acomodo;
 Pero unirme en lazo eterno...
 ¡Cuidado, Emeterio, cuerno!
 (Acto I, Escena I).

Emeterio y Gregoria, frente a Miguel y Manuela, vienen a ser una pareja grotesca, que juega un papel que no le corresponde, el de galán y el de dama joven, y por lo cual son castigados; ella pierde definitivamente a Emeterio, y por consiguiente su última posibilidad de matrimonio:

Emeterio- ¡Cuerno con la vejestoria!
 Qué amor, ni que calabazas.
 No era mala la pareja...
 No casarme con muchacha
 Por no hallarle vivaracha,
 Y topár con esta vieja...
 ¡Qué descaró y qué cinismo!
 Por qué ha de darme ese trato?
 De qué sirve el celibato?
 De qué sirve el solterismo?
 Tomé mi resolución...
 (Acto III, Escena III).

y Emeterio sufre los peligros y percances de un joven caballero. Es decir, que cada quien debe representar el papel que le corresponde, y el que lo altera es merecedor de un castigo.

De tal manera, en esta confrontación Miguel y Manuela son personajes románticos, mientras que Emeterio y Gregoria son la burla de los primeros, antihéroes románticos.

La acción, la trama de amor y honra, son tan solo el trasfondo de los personajes; lo que cuenta, pues, son los caracteres, no la historia en sí misma, historia intrascendente, envuelta en un juego de apariencia y casualidades. Los caracteres son los representantes de los seres humanos en sus dos facetas, dulces y amargos, tristes y alegres, cobardes y valientes, evasivos y decididos, y, en suma, trágicos y cómicos. Comedia para los espectadores que pueden reír de las desgracias y apuros de Emeterio, comedia de capa y espada para los que ven en Emeterio un agresor a su honra, y en el desafío y muerte del agresor, la restauración del honor; perc para Emeterio, inocente de toda culpa, siendo su único crimen la debilidad de carácter y la condescendencia con sus amigos, los problemas en los que de pronto se halla atrapado, resultan una verdadera tragedia. Tragedia y comedia, reflejo de la realidad, y sobre todo; expresión manifiesta de lo grotesco.

III.4.2.2. La escenografía y el paisaje

"Todo teatro es el fruto de la conjunción de dos elementos: uno, dinámico, la acción; otro, estático, la escenografía. Uno, constituido por la voz humana; el otro, por el ambiente que la circunda. Cualquier obra dramática puede ser reducida a estos dos términos, tanto más esenciales cuanto que -- puede sostenerse que del predominio de uno o otro nace la característica radical de cada obra". (11)

De esta manera, el teatro clásico es el predominio de la acción sobre la escenografía, en tanto que en el teatro romántico, los personajes forman parte de la escenografía. El paisaje define al personaje. La escenografía y el paisaje adquieren tal relevancia que se convierten en el eje de toda obra escénica romántica.

El paisaje es el reflejo del estado anímico del personaje. El paisaje romántico tiene una doble función: por una parte amplificadora, sirve de fondo, haciendo resaltar la acción, y por otra hace llegar más lejos y más adentro el sentimiento.

Borrascas de un Sobretodo no cuenta con un complicado aparato escénico, sino por el contrario, es sencillo y fácil de manejar. Sin embargo, la acción se desenvuelve en una noche de

tormenta, lo que intensifica el sentido trágico de los conflictos en los que se halla envuelto, involuntariamente, Emeterio, y al mismo tiempo, justifica el título de la comedia. Una borrasca, una tormenta se desata en la vida externa e interna del protagonista; el causante de la tormenta, el sobretodo, lo que le da a su tragedia un sentido cómico. La noche de tormenta es la prolongación del sentir de Emeterio, es el escenario propicio para el desarrollo de los acontecimientos, y es el marco -- que enfatiza lo grotesco de los personajes y de la acción. Es, pues, la noche, la tormenta, la misma naturaleza, un escenario y un personaje más, dentro de la obra.

III.4.2.3. El teatro dentro del teatro.

La apariencia y la casualidad son los móviles de la comedia. Se presenta un teatro dentro de otro teatro, por lo tanto se juega una doble apariencia.

En la casa de Fermín se supone se va a escenificar -- una comedia, que a última hora es suspendida, y lo que en realidad se representa es el enredo de Emeterio con los demás personajes, que al final de cuentas resulta ser la verdadera come-dia.

La misma casualidad es aparente; por medio de la casualidad se origina el conflicto-confusión de personajes; apa--

rentemente existe un culpable, Emeterio, quien en realidad es la víctima agraviada.

La casualidad ocupa el lugar del destino, al alterar el orden de la vida del personaje merece ser castigado, es la casualidad el instrumento del que se valen los autores para llevar a cabo este fin.

Ahora bien, no obstante que la trama de la comedia, a primera vista resulta sencilla, encadenándose una acción tras de otra, contiene en sí misma varios niveles, historias o comedias.

a) Emeterio disfrutando con su soltería busca llevar una vida tranquila, la cree conseguir en el consentimiento y en la complicidad de sus amigos, tranquilidad que no logra obtener precisamente por su debilidad de carácter.

b) Se pretende representar una comedia casera en casa de Fermín, comedia que es aprovechada por Riva Palacio y Mateos para satirizar; la facilidad con la que se producían obras románticas, cualquier persona se creía capacitada para escribir y producir obras literarias.

Las producciones teatrales interminables, que contaban con innumerables actos, subdivididos en otros cuantos cua-

dres, y no sólo la extensión exorbitante de las obras es lo --
que se critica, sino también su baja calidad, la ampulosidad, -
los largos parlamentos y los efectos sensacionalistas.

Emeterio- (Diablo! me asedia)
Voy a casa de Fermín
Gregorio- Le darán algún festín?
Emeterio- Simplemente una comedia.
Gregorio- Una comedia!
Emeterio- Casera:
Boabdil, sultán de Granada.
Gregorio- Es nueva?
Emeterio- No está estrenada,
Se va adar por vez primera.
Es obra de un compatriota
Tertuliano de la casa.
Tiene diez actos, y pasa...
Gregorio- No siga usted, bien se nota...
Emeterio- Acto primero, "La Alhambra".
Segundo, "La Inquisición".
Acto tercero, "El perdón".
Cuarto, "La morisca zambra".
El quinto...
Gregorio- No le han de oír.
Va usted a salir más viejo.
Quiere escuchar un consejo?
Lleve gorro de dormir.
(Acto I, Escena II).

Lo complicado y rebuscado de la escenografía y el vestuario.

Fermín- Agrégale unos olanes
Al pantalón amarillo;
Que así por darles más brillo
Los trean los musulmanes.
Así ví a Malek-Adel
En un cuadro de la fonda,
Cuando a la mesa redonda
Comía yo con Miguel.
Lola- El olán está muy viejo,
Era de una sobrecama...
La mitad lleva la dama...
Fermín- Oye, te dará un consejo:
La cortina de la sala
Tiene en la orilla un encaje...

Puedes añadirlo al traje
 Y queda de toda gala.
 Dime si ya alas chinelas
 Les pusieron los botones
 Del color de los calzonés,
 Y estrellas de lentejuelas.
 Lola- Ya todo está preparado,
 Y sólo al gran almirante
 Le viene chico el turbante.
 (Acto II, Escena I).

La facilidad con la que cualquiera se erigía en director dramático, sin tomarse en cuenta si se contaba con la preparación y los elementos necesarios. El teatro nacional en su -- pobreza e improvisación de recursos (Vid. todo el acto segundo)

c) La comedia que está en vías de representarse, en el acto segundo, y que nunca llega a verificarse, origina otra comedia, una comedia de amor y deshonra, una comedia de capa y espada, en la cual Emeterio representa el papel aparente de Don Juan, y por lo que se ve obligado a poner en peligro su propia vida.

d) Se desarrolla una comedia plenamente romántica, la historia de amor entre Miguel y Manuela.

e) Una segunda historia de amor entre Gregoria y Emeterio, historia de amor imposible, más no por la muerte o enfermedad de uno de los amantes, o por la separación injusta a consecuencia de circunstancias, sino por la huida desesperada de -

Emeterio ante los celos e imposiciones de Gregoria.

Ahora bien, no son cinco acciones diferentes que se entremezclan para formar una sola comedia, sino que son cinco historias, cinco comedias independientes unas de otras, pero -- que coexisten para dar origen a la obra; mas sin embargo, si -- una de las historias desapareciera, dejaría trunca la comedia, -- y sin la misma eficacia en su valor y sentido crítico.

Finalmente, puede decirse que las cinco acciones ca-- ben ser agrupadas en dos facetas; una de ellas romántica, con-- todos los elementos y características correspondientes -- amor, -- noche tormentosa, búsqueda del pasado, presagios, orientalismo, héroe enamorado y heroína angelical, etc.; y la otra antirromán-- tica, a cada uno de los elementos románticos, se opone su con-- trario o equivalente antirromántico. Hablamos entonces de una-- comedia de contenidos trascendente e intrascendente, romántico-- y antirromántico, trágico y cómico, satírico, crítico y grotes-- co.

III.4.2.4. El disfraz y el embozo.

El disfraz y el embozo son elementos o recursos de en--redo en la comedia.

El enredo principal lo ocasiona el disfraz. Hay dos-

tipos de disfraz; el sobretodo que emboza a los personajes, - - ocultando su identidad; y el disfraz de moro, papel a representar por Emeterio en la comedia de Juan. Cada uno de los disfraces provoca una confusión del mismo orden (aparente deshonra)-- con diferentes protagonistas. Más no es el disfraz en sí mismo lo que causa el enredo, sino lo que dicho disfraz representa.

Toda la comedia es un juego, y la regla del juego es el disfraz: el disfraz es la apariencia. El disfraz se encuentra en dos niveles, uno evidente, es decir, el vestido en sí, y otro implícito, que vendría a ser el de la juventud aparente. - Emeterio, al cubrirse con el sobretodo, se disfraza de Miguel, - como si este personaje joven le transmitiese al sobretodo su juventud, al usarlo por breves momentos, y una vez que lo vuelve a vestir su dueño, Emeterio vive y sufre los lances propios de un galán joven. Todos tienen un papel en la comedia que se va a escenificar en la casa de Fermín, todos se disfrazan de algo, pero en el caso de Emeterio, éste va ya disfrazado de antemano- (disfraz de joven), antes de disfrazarse de moro si se queda, - alterando así la regla del juego, y por tal motivo debe ser castigado, y es la misma naturaleza la que se encarga de castigar su atrevimiento.

El disfraz también se descubre en la apariencia y en la casualidad. Disfraces menos evidentes, pero disfraces al -- fin, los cuales se manejan a base de símbolos (elementos de re-

conocimiento) y que organizan a los personajes dentro de la obra, de la siguiente manera: culpable directo, Miguel; indirecto, sobretodo; víctima agraviada, Emeterio; supuestos ofendidos, Juan y Fermín.

III.4.2.5. Elementos de reconocimiento

Los elementos de reconocimiento funcionan en la estructura de la comedia como instrumentos de enredo, truco o golpe teatral, producen risa y sorpresa.

Los elementos de reconocimiento son a) botón, b) carta, y c) botín. Son elementos de reconocimiento que intervienen en la relación amorosa dama-caballero, en la comedia de capa y espada, pero en lugar de provocar un reconocimiento feliz, le atrae a Emeterio mayores complicaciones, es decir, sirven como instrumento para censurar y castigar al personaje.

III.4.3. La versificación

La versificación en las obras teatrales de Riva Palacio y Mateos, tanto en drama como en comedia, presentan una rima consonante.

Las comedias que ocupan nuestro interés, La Hija del Cantero y Borrascas de un sobretodo, muestran una marcada prefe

rencia por los versos octosílabos. Están contruidos fundamentalmente en base a redondillas (a b b a), versos que permiten, llevar con facilidad la trama, ganar la atención del público y ser aprendidos y recordados sin dificultad por los espectadores, a quienes va dirigido el mensaje contenido en ellas.

Las obras de Riva Palacio y Mateos son comedias de -- versificación correcta, sin complicaciones metafóricas ni figuras retóricas rebuscadas, es decir que no se manifiesta influencia alguna, al menos evidente, de la riqueza y variedad métrica de las comedias españolas de los Siglos de Oro. Lo que persiguen los autores, en esencia, es conmover, hacer reír y moralizar al público, y para tal motivo es preciso buscar la sencillez y la claridad en la versificación.

NOTAS

- (1) Juan Antonio Mateos nació en 1831 y muere en 1913; abogado sobresalió en la tribuna como orador, y por su apasionada - defensa de las ideas liberales, tanto con las letras, como con las armas. Escribió para los periódicos más destacados de su época; su producción literaria fue abundante, en - - poesía, teatro (se cuentan más de 50 obras) y en novela histórica (14 publicadas y dos inéditas).
- (2) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre Juan A. Mateos, p. 290.
- (3) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre Alfredo Chavero, pp. 236-237.
- (4) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre Juan de Dios Arias, p. 268.
- (5) Zarco, Francisco, El siglo XIX, 15 de septiembre de 1861.

- (6) Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo", en América-Latina en su literatura, Ed. Siglo XXI, México, 1974, pp. 335 y 353. (Serie América Latina en su cultura).
- (7) Víctor Hugo, Cronwell (Prólogo), Espasa-Calpe, Madrid, 1947 p. 18 (Col. Austral, No. 673).
- (8) Prieto, Guillermo, Memorias de mis tiempos, pp. 110-112.
- (9) Víctor Hugo, Op.Cit., p. 22.
- (10) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre Juan de Dios Arias, p. 260.
- (11) Díaz-Plaja, Guillermo, Introducción al estudio del Romanticismo español, Espasa-Calpe, Barcelona, 1941, p. 65 (Col. - Austral, No. 1147).

CAPITULO IV
LA NOVELA TEATRALIZADA

...y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron; porque, como -- las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto

Lope de Vega.

IV.1. LA NOVELA ROMANTICA

A la par de su afición por la política y la literatura Riva Palacio mantuvo siempre una enorme pasión por la historia y la educación; por lo tanto, así como siguió a Ignacio Manuel Altamirano en sus ideales por crear una literatura nacional, -- también fue su fiel colaborador en la difusión y divulgación de la historia del país, con el objeto de formar una conciencia en el pueblo mexicano.

Riva Palacio creía que no se alcanzaría una verdadera victoria independentista, mientras que los principales liberales y reformistas no fueran comprendidos y asimilados por el pueblo en general. Decidido a dar a conocer las ideas republicanas, y buscando una reafirmación nacional a través de la historia, dirigió sus esfuerzos a la composición novelística. Encontró en-

la novela romántica e histórica, el medio más propicio para desarrollar su tarea educativa.

Siete son las novelas que escribió entre los años de 1868 y 1872. Calvario y Tabor, en la cual exalta la figura del chinaco, símbolo y representante nacional; Monja y Casada, Virgen y Mártir; Martín Garatuza (las tres en 1868); Las Dos emparedadas y Los Piratas del Golfo (1869); La Vuelta de los Muertos (1870); Memorias de un Impostor y Don Guillén de Lampart, Rey de México (1872); las seis últimas de tema colonial.

Factor común de estas novelas parece ser la combinación de historia y relato romántico. El relato, aderezado con aventuras e intrigas amorosas, forma la trama, recurso que haría seguir con interés la lectura hasta el final. Así, mientras el lector devoraba con avidez las páginas en pos de la resolución de los conflictos planteados entre los personajes, iba recibiendo, a la vez, sin sentirlo ni saberlo, el mensaje político, moral e histórico del autor. Es decir, que para Riva Palacio, como para la mayoría de sus contemporáneos, continuaban siendo válidos los viejos ideales griegos sobre la educación: "instruir y deleitar", ideales que los románticos recogieron del siglo XVIII de la Ilustración. Fue así como desde la "Tribuna" de sus novelas, Riva Palacio exaltó los principios de independencia y libertad, dió la batalla a la intransigencia polí

tica, racial y religiosa; pretendió divulgar la historia mexicana y, sobre todo, procuró aientar la formación de una identidad nacional.

Riva Palacio, como ya se ha señalado anteriormente, - consideraba a la historia como un proceso evolutivo. Por consiguiente, creía en la necesidad de aceptar a la Colonia como parte integral de la historia de la nación, y más que aceptar a la Colonia, había que comprenderla y revalorarla, puesto que durante estos siglos se había llevado a cabo el mestizaje racial, -- cultural y espíritual, mestizaje que haría posible el surgimiento de la nueva nación mexicana. Además, debía tenerse en cuenta que, durante todo el período colonial, el sentimiento de libertad se había mantenido latente, y los movimientos con tendencias independentistas habían aflorado en diversas ocasiones - intentos de libertad e independencia que muestra en todas sus novelas- fueron todos estos movimientos aislados y fallidos, el - antecedente y apoyo a la lucha final en la que definitivamente se alcanzó la emancipación. La Colonia entonces no era toda -- oscuridad, puesto que en ella había nacido y de ella provenía - la libertad, la independencia y la nacionalidad de México. Por lo tanto, lo que debería reprocharse al pasado no era la Colonia, siendo el Virreinato y el despotismo, intransigencia y abuso del poder religioso y político que éste trafa consigo.

Para Riva Palacio era imperioso revisar la época colo-

nial a manera de examen de conciencia, para descubrir los errores cometidos durante ella, para no volver a caer en las mismas fallas, corregir las que tuvieran remedio y aprovechar todo lo que de bueno hubiera dejado este período.

IV.2. LA NOVELA HISTORICA

Riva Palacio conocía a fondo la historia virreinal de los siglos XVI y XVII, así, en sus novelas pretendió dar en su conjunto, una visión de la vida y el ambiente coloniales. Describe la ciudad novohispana, sus edificios, palacios y conventos, el mobiliario de las habitaciones, el paisaje circundante, el vestuario y el habla de sus habitantes, las diferentes clases sociales y castas, los oficios y actividades que ejercían los pobladores, recrea las costumbres de la época en general, y, en una palabra, toda la sociedad colonial desfila por sus novelas. (1)

Ahora bien, Riva Palacio, como los otros novelistas románticos, juró apegarse a la verdad histórica, sin embargo, omite datos importantes, cambia nombres o fechas, sólo utiliza de lo histórico lo que conviene a sus fines. Y es que en realidad, lo que se proponía Riva Palacio en sus novelas, no era -- aportar una relación exacta de los acontecimientos históricos, sino más bien proporcionar un marco histórico, un sabor, un sentimiento o un espíritu de época, quería presentar las costum-

bres y la vida de una sociedad "...tal como no se han cuidado - de pintarlo los historiadores, cuando casi siempre hay que ocurrir al fondo de la vida privada y de las costumbres de los hijos de un pueblo, para explicar grandes acontecimientos históricos". (2) La vida y memoria de los seres comunes y corrientes - que no están consignados en los anales, son los que dan la justa medida del carácter nacional, de la cual, las excepciones -- son los héroes y los hombres ilustres. (3)

Como diría Víctor Hugo, el propósito de la recreación histórica, es la reparación de las omisiones cometidas por los historiadores, llenando sus lagunas por medio de las imaginaciones que tienen color de época. Pero no son tan solo los rasgos pintorescos, como algunos creen, lo que puede dar el color de la época, los toques pintorescos permanecen en la superficie en cambio el color de época debe brotar del fondo mismo de la obra y esparcirse por todos sus rincones. La obra debe estar impregnada de ese color de época para que podamos aspirarla de tal manera, que nos resulte fácil percibir que entrando o saliendo de él, hemos cambiado de siglo o de atmósfera. (4)

Riva Palacio encontró el mejor camino para la recreación de toda una época y de todo un ambiente, en los mismos elementos y recursos tan característicos y representativos que -- habían llenado los siglos XVI y XVII: el teatro de los Siglos de Oro, la comedia de capa y espada.

Téngase en cuenta también que las novelas de Riva Palacio iban dirigidas a un público ávido de acontecimientos y -- espectáculos de cualquier orden, que les hiciera la vida más -- agradable y llevadera, y si el pueblo gozaba de una vida teatralizada, ¿qué forma más efectiva de acercarle a la historia, de hacerle asimilar las ideas liberales y de conducirlo a través -- de una época, que teatralizar la novela misma?

Así mismo, recuérdese que los inicios literarios de Riva Palacio se desarrollaron dentro del teatro, género del cual no se volvería a ocupar, sin embargo, su habilidad dramática la supo aprovechar para su narrativa.

En otras palabras, se puede decir que lo que el teatro de los siglos de Oro en su momento hiciera, trasponer en forma dramática lo que antes no estaba, ideas, historia, romance, -- etc., es lo que en su justa medida y proporción lleva a cabo -- Riva Palacio con sus novelas: traslada el teatro a la novela.

Como dice Francisco Rufz Ramón en su Historia del Teatro Español, no es cuestión de calidad, ni de intensidad, ni de riqueza dramática, sino que más bien se dirige a la esencia misma de esa categoría del espíritu humano que llamamos "lo dramático", y que no consiste en otra cosa más que en ser una manera de pensar la existencia.

Riva Palacio formuló para su narrativa una estructura dramática más visual y penetrante que ninguna otra, indispensable para sus novelas, pues no hay que olvidar que además de reconstruir y revalorar la historia colonial, incluían sus obras una buena dosis de moralización. Y como el mismo Riva Palacio diría, la comedia de capa y espada "... se presta más fácilmente que la del teatro moderno, a presentar aventuras romancescas y acciones heroicas: el amor convertido casi en una religión; - la mujer levantada hasta el idealismo; el valor llevado hasta - la temeridad poética; el honor dirigiendo hasta la acción más - insignificante, y el sentimiento religioso sin producir esos colores abigarrados de los libros místicos, pasando sobre el cuadro como una veladura de concha nácar, dan al poeta poderosísimos elementos para conmover a los pueblos... (5) y así, conmoviendo al público, podría introducirlo a los más altos y nobles sentimientos.

Ahora bien, el carácter teatral es común y constante - en las novelas históricas de tema colonial de Riva Palacio, pero para aclarar y explicar el contenido dramático de sus narraciones, nos basamos exclusivamente en Los Piratas del Golfo, -- novela que comprende dos tramas, una en la corte de la Nueva -- España y la otra en la mar, tramas en las que se preocupa por - dar a conocer la vida, las costumbres y las normas que regían - tanto a una como a la otra esfera. En la novela son predominan

tes los sentimientos del amor, el honor, y sobre todo, el de la libertad, simbolizada por los piratas.

IV.3. LA NOVELA SOCIAL

Antes de señalar el carácter teatral de la obra de Riva Palacio, debe hacerse notar otro factor importante dentro de su narrativa: la novela ideológica social.

En sus novelas, Riva Palacio trata de que sus personajes y el ambiente que los rodea reflejen conceptos morales sobre la sociedad, bien sea para criticar sus instituciones, o bien para exponer sus ideas y sus doctrinas reformadoras. Es decir, que como autor, pretende influir en el espíritu del lector, y hacer algo por la reconstrucción de la sociedad.

La novela es, probablemente, el género que más poder da al autor sobre sus lectores; gracias al atractivo del relato, de la descripción del mundo y sus pasiones, la novela aviva la imaginación y sugiere múltiples sentimientos al espíritu. Así, el lector, cuya sensibilidad ha sido conquistada de antemano, tendrá tendencia a ceder ante la palabra del narrador, y de tal manera, será posible que le sean comunicadas muchas ideas a través de la narración, ideas a las que, de otra forma, nunca le hubiera prestado atención.

Por otra parte, por mucho que el lector sepa de los personajes de la novela, éstos son ficticios, pero no deja por ello de considerar como posibles las situaciones en las que los coloca el autor, y probables los motivos y las causas que los hacen obrar.

La compenetración que se logra con la acción novelesca y la simpatía que se llega a sentir por los héroes de las narraciones, pueden conseguir que, al menos por unas horas, el lector esté dispuesto a identificarse con uno u otro personaje que ha vivido en su imaginación. Asimismo, por extensión, el lector puede compartir tal o cual posición o ideología social y política representada por el personaje, detrás de quien está el autor. Por lo tanto, la novela histórica no sólo podía provocar la afición a las descripciones más o menos minuciosas de las costumbres y condiciones materiales y morales de vida, sino también promovía verdaderas actitudes sociales y políticas.

A la par del relato y de la acción, se añadían los juicios históricos que llegaban a ejercer tanta influencia sobre el espíritu del público, equiparable a la que podían alcanzar las predicaciones religiosas.

La novela, pues, se convierte en el mediador entre el pensamiento y la filosofía de una época, y las masas populares que no pueden tener contacto directo con ellos y que sólo están

acostumbrados a leer obras de ficción. (6)

Los personajes, el relato, la trama y la misma Historia, son los recursos de los que se vale Riva Palacio en sus novelas para exponer y justificar su pensamiento político y social. Es bien conocido el contenido ideológico, liberal y reformista de sus obras, ampliamente estudiado en numerosos escritos por la Doctora Díaz y de Ovando, por lo que no hemos de ocuparnos más que del sentido social de las mismas.

En estas novelas, vuelve a resurgir el tema de la reorganización social, por medio de la justicia y la fraternidad, tesis que ya había desarrollado en el teatro y de la cual ya hemos hablado en el capítulo anterior.

Los Piratas del Golfo, fue la novela en la que expuso en forma más clara y directa sus ideas sociales y humanitarias. En los capítulos 14 y 15 de la segunda parte del libro, que comprende "La historia de Paulita", Riva Palacio presenta a los personajes del pueblo, sencillos y humildes pero buenos y honestos, caritativos y nobles en sus sentimientos.

Esta historia, insertada en la trama de la novela, tiene vida propia, puede existir desligada de cualquier otra anécdota, pues encierra en sí misma una enseñanza moral. El autor, a través del héroe de la novela, Don Enrique Rufiz de

Mendiñueta, Conde de Torreleal, trata de ejemplificar lo que debería esperarse de los ricos en relación a los pobres; la generosidad, la piedad, la buena voluntad para apoyar, ayudar y consolar en su miseria a los más desprotegidos y débiles de la sociedad; pero no sólo pide caridad para los desvalidos, sino también el respeto para ellos, el dinero y el poder no dan derecho al abuso y al menosprecio, el sentido del honor debe trascender a las diferencias y desigualdades sociales.

El pueblo, en la novela encarnado en el personaje de Paulita, se muestra virtuoso y noble, opuesto al egoísmo de la burguesía, burguesía en la que abundan las venganzas, las intrigas, los prejuicios y los formulismos antepuestos al amor.

Paulita visita la casa de doña Magdalena, madre de Julia, la heroína de la novela:

Paulita: - Señora, usted me perdonará pero yo no entiendo como son sus señorías los que tienen dinero: entre nosotros los pobres, los hijos se van porque necesitan ir a procurarse qué comer, porque el trabajo del padre no da para muchos hijos; pero nosotros los pobres no somos capaces de echar a una hija, y luego tan bonita, a las cuatro esquinas, expuesta a que en un mal rato se perdiera...

-Vos no sabéis...

-¡Bah! todo lo sé, y bien, que ella me lo ha contado; que usfa dió y tomó en que su marido tenía amores con la señorita, y sin más averiguación, a la calle con ella.

-Yo no la he despedido de mi casa; muchas lágrimas me ha costado su desaparición.

-Sí, ya lo creo; usfa no la dijo vete, pero - la echó una maldición ¡Ave María Purísima! - ¡Cómo son usfas! que maldicen a sus hijos así no más, como si no tuvieran ánima que salvar. Entre nosotros los pobres, con un palo en la mano manejamos a un hijo; pero eso de maldecirlo, Dios nos ampare, porque un hijo maldecido se sala, y si la maldición es injusta, - también el padre. ¿Cómo no piensan sus usfas en eso?

Aquella conversación de Paulita era una lección tan severa para la señora Magdalena que no se atrevía ni a levantar el rostro.
(Capítulo V, Cuarta Parte).

La mujer del pueblo es presentada como un ser valiente honesto, apasionado, íntegro y dispuesto al mayor sacrificio. - La mujer del pueblo sale triunfante ante la mujer de sociedad.- Paulita vence en amor y generosidad a la misma Julia, heroína - de la novela, como ya se ha dicho, y por lo tanto, poseedora de las más altas virtudes. Es así como la mujer humilde, a la que se le han negado los bienes materiales, es elevada a los más -- altos niveles de la humanidad.

(Paulita) ... tomó convulsivamente a Julia de una mano exclamando:

-Seguidme.

-¿Y a dónde?- preguntó Julia.

-Os he dicho que soy capaz de todo lo bueno y de todo lo malo; en un momento de furor pensé en mataros; ahora voy a llevaros a la casa - de don Enrique a entregaros a él.

- Una dama como yo -dijo con altivez Julia- -- no va jamás a la casa de un hombre con quien tiene amores, y menos a la mitad de la noche.
- ¿Es decir que vos que le amáis desconfiáis de él? Lo creéis capaz de faltar a una dama? -- ¡Oh! vos no le amáis, o no lo conocéis. Don Enrique es todo un caballero, y tan pura que daría a su lado vuestra honra, como al lado de vuestra misma madre. Julia, vos no comprendéis la grandeza de su alma, no sois digna de amarle; yo le debo mi honra porque él la ha respetado, porque yo se la hubiera sacrificado contenta, ¿Lo oís? Porque yo sí le amo como merece, porque para mí no había consideraciones sociales, ni altivez de dama, ni miramientos de honor, nada, nada; por él, todo, hasta la muerte; por él todo, hasta mi honra.
- Paulita ¡Me atormentáis con ese amor!
- Que vos no comprendéis: mirad que amor tan grande será que sacrificio a ese amor su amor mismo, porque ya lo veís, no vacilo en llevaros a su misma presencia.
- Paulita, sois muy generosa.
- ¿Me seguiréis?
- ¡Vamos! -exclamó Julia, sintiendo desaparecer su timidez ante aquella salvaje energía.
(Capítulo XV, Cuarta Parte)

También es necesario destacar la aparición en la novela de las parejas conformadas por el Jején y Paulita, figuras del lépero y la leperita, y de don Diego y doña Marina, nobles habitantes de la corte, aunque de raza indígena. Ambas parejas son los representantes del pueblo mexicano, símbolo del nacionalismo que los autores buscaban plasmar en sus obras literarias, y de ahí su enorme importancia para la novela, además del papel

que juegan los personajes dentro de la trama de la historia.

LV.4. LA NOVELA DE FOLLETIN

La principal característica temática de la novela de folletín se ha dicho, es la repetida presentación de lo que se puede denominar un conflicto de reivindicación: el malvado usurpa los derechos y bienes de la víctima, ocupa su lugar, la obliga a llevar una vida miserable, o bien un inocente que ha sido injustamente condenado. El héroe decide recuperar los derechos de la víctima y reparar la injusticia cometida; así inicia su lucha contra el villano. Después de numerosos y sucesivos enfrentamientos, consigue realizar sus propósitos. Triunfo de la virtud sobre el vicio. Reivindicación cumplida y apoteosis -- del bien.

De acuerdo a este molde está estructurado Los Piratas del Golfo. Don Enrique Ruiz de Mendilueta, conde de Torre -- Leal, es despojado de su título y de su fortuna, por falsas acusaciones promovidas por don Justo, hermano de su madrastra. Es desterrado de su patria y se ve obligado a vivir en la montaña como cazador, y en la mar como pirata. La víctima, que al mismo tiempo es héroe, ayudado por sus amigos se enfrenta al malvado; lo vence y recupera sus derechos, su fortuna y su prestigio social. Los buenos son premiados, y los malos castigados, la victoria definitiva es para el amor. La anécdota se desarrolla

dentro de una estructura en la cual, los diversos elementos de la intriga se van concentrando hasta producir un máximo de tensión, y se afloja en virtud de la solución final. Se plantean pequeños dramas parcialmente resueltos, pero que quedan en suspenso, porque la acción sigue en función de la trama principal. La posibilidad de pasar de un personaje a otro, de un lugar y de una acción a otra, permite mantener la agilidad, el interés y el suspenso en el relato.

La acción tiene un núcleo central, y de este punto parten las intrigas en forma de círculos concéntricos, razón por la cual los personajes se van entremezclando unos con otros y van tejiendo entre todos una red a manera de espiral.

Riva Palacio, para lograr que los lectores asimilen bien la historia narrada y se identifiquen con los personajes y las situaciones dramáticas, acude una y otra vez a los mismos recursos, golpes de efecto que intensifican la intriga; coincidencias, casualidades, reconocimientos, equivocaciones, disfraces, identidades encubiertas, y finalmente reveladas, encuentros inesperados, secretos descubiertos en los momentos más inoportunos, revelaciones sorprendentes, apariencias engañosas, y un tono melodramático que tiñe toda la historia.

La estructura melodramática de la novela permite desta

car tres períodos correspondientes a los tres actos acostumbrados en el melodrama. En el primero se plantea el amor de los protagonistas (primera parte del libro, historia de amor entre Antonio, Brazo de Acero y Julia); el segundo acumula las peripecias y los contratiempos (segunda y tercera partes de la novela, intriga en la corte y en la mar); y el tercero, en el que surge en el momento oportuno la ayuda providencial, terminando con el triunfo de la virtud y con el castigo del crimen (cuarta parte del libro, intervención del virrey para castigar y premiar a los personajes según sus merecimientos).

Los héroes se enfrentan a una serie de obstáculos que se van oponiendo sistemáticamente a la realización de su amor. La intriga antepuesta a la acción, impide que el tema del amor alcance dimensiones dramáticas. La falta de profundidad dramática es sustituida por una intriga complicada y sorprendente -- que mantiene en tensión al lector.

Sus personajes son más tipos que individuos, nunca llega a profundizar en la psicología de los protagonistas, son muñecos en lugar de seres humanos, divididos rigurosamente en buenos y malos. Los personajes realmente funcionan en relación al paisaje, al ambiente y a las costumbres.

Riva Palacio, en esencia, es un gran narrador, La ac-

ción de su novela, llena de peripecias, se desarrolla en forma rápida y amena. Las descripciones y disertaciones son breves, abundan los diálogos y la expectación. Dentro de la diversidad y complejidad de la intriga, no pierde el control de las situaciones, ni el manejo de sus personajes.

La estructura de la novela es bastante tradicional, - se desenvuelve a través de numerosos episodios, episodios que son otros tantos capítulos, cada uno termina en un momento de suspenso. Concluye con todos los enredos, y cierra convencionalmente con la trama, sin dejar ningún cabo suelto.

Los Piratas del Golfo, en su construcción está dividida en cuatro partes, pero en el fondo comprende sólo dos: una depende de la otra, la intriga de los piratas es explicada por medio de la intriga de la corte.

En la anécdota de la novela hay una ruptura en la - cronología. La parte primera se adelanta a la historia, y es hasta que se lee la segunda parte, cuando el tiempo vuelve a - recobrar su ritmo. Esta alteración en el orden de los hechos, procura dar mayor flexibilidad e interés a la narración.

Ahora bien, el tiempo siempre está expresado en dos - niveles. El hoy narrativo de la Colonia y el hoy narrativo --

del autor Riva Palacio, historiador de la Colonia, y que trasciende al mismo discurso narrativo.

El autor y el narrador son uno a la vez. El narrador es omnisciente, y pretende ser objetivo, pero a menudo interrumpe la acción congelándola.

Los congelamientos de la acción son de diversos tipos. Las descripciones: retrato de los personajes en sus características físicas y morales, su vestimenta y su origen; el ambiente físico, naturaleza, edificios y mobiliario. Didácticos: en los que le permite exponer su pensamiento y entrar en contacto directo con el lector. El didactismo también le sirve para enfatizar o resaltar a un personaje dentro de la novela, sea éste de primera importancia o no para la trama. El hacer notar al lector un personaje o hecho por parte del autor, en la novela, viene a ser el equivalente a los acordes de la orquesta en el teatro, los cuales marcaban la entrada y salida de las víctimas y de los villanos, así como los momentos culminantes del melodrama.

Otros usos que le da al didactismo es el manejo del suspenso, o bien para introducir la crítica moral y social, como es "La historia de Paulita". La cronología adelanta o retrocede el tiempo según convenga al interés de la novela.

IV.4.1. Relación héroe-villano

El suspenso de la novela se basa en buena medida, en la continua confrontación entre el héroe y el villano.

Señala Umberto Eco, como un común denominador de numerosas novelas de folletín, que el personaje o héroe central es un superhombre. "El superhombre es el resorte necesario para el buen funcionamiento de un mecanismo consolatorio; soluciona los dramas en un abrir y cerrar de ojos, consuela rápido y consuela bien". (7)

En la novela que nos ocupa, Don Enrique o Brazo de -- Acero, héroe principal, resuelve los problemas de propios y extraños, salva del peligro a sus amigos y enemigos, aún en las condiciones más increíbles. Es de este carácter superdotado del héroe de donde resultan las acciones inverosímiles de la intriga.

El héroe (don Enrique), correspondiendo a su procedencia romántica, es un solitario, segregado de la sociedad, en este caso, por una imposición injusta, y por la cual se ve forzado a ocultar su verdadera identidad y a entrar en conflicto en contra de la sociedad, que lo ha rechazado. El héroe entonces, tiene algo de víctima.

La víctima en la novela es una mujer (Julia y Marina), seres indefensos que necesitan ser salvados por el héroe. Las víctimas tienen a su vez algo de heroínas, y se libran de sus males, gracias a su virtud, heroísmo que les permite llegar a merecer un final feliz.

La heroína, Julia, es un modelo típicamente romántico, dulce, inocente, fiel, pura, sensitiva y capaz del mayor sacrificio.

La mujer es tratada en forma paternalista, a su lado siempre hay un hombre bueno que la ayuda y la defiende. La mujer permanece pasiva ante la vida, su única defensa es la virtud. La única mujer de la novela (doña Ana) que toma sus propias decisiones y que participa en forma activa en la acción, es castigada por su actitud viril. A consecuencia de sus maquinaciones, pierde su virginidad y su honra, y por consiguiente, la aceptación de la sociedad. La mujer pasiva es buena y su bondad merece ser premiada, su recompensa será el matrimonio y el reconocimiento pleno de la sociedad; en cambio, la mujer activa es mala, y por lo tanto debe ser castigada, y su castigo consistirá en el rechazo de la sociedad. La mujer es una aliada del hombre, mas nunca debe de tomar su lugar ni sus características, si no quiere perder su valía ante los ojos masculinos. Es importante destacar este tipo de mensajes porque Riva Palacio mostró particular interés en el sector fe-

menino de los lectores populares, mujeres que, como lo señalaba la Doctora Díaz y de Ovando, ya desde Amadís de Gaula eran grandes lectores, afición que adquirió su mayor auge durante el Romanticismo.

La preocupación por la lectura corresponde al interés social del Romanticismo de educar a la mujer. Además, creía que las lectoras que ya contaban con una cierta cultura, podrían descubrir en sus novelas las ideas reformistas de las que estaban impregnadas, y a su vez, más tarde, las transmitirían a sus hijos. Asimismo, estas novelas que sustentaban principios liberales, pretendían también preservar una estructura social fundada sobre una moral cristiana, moral que asimilaría fácilmente cualquier tipo de lectora y que vendría a formar parte de su vida y de su educación.

El villano de la novela, don Justo, prefiere el dinero, el placer, el poder y la vida, al honor, a diferencia de los buenos, que anteponen el honor a la vida. En su carácter de villano, don Justo nunca llega a tener un papel destacado; si sobresale es más bien por contraste ante la generosidad, la nobleza y la valentía del héroe, que por su participación malvada. En cierta medida, son las casualidades y las coincidencias las que actúan en contra del héroe, más que el mismo villano.

Al lado del héroe ficticio de la novela, Brazo de Acero, figura Juan Morgan, símbolo de la libertad. En las dos tramas que sigue la novela, existe la relación héroe-villano. Entre los piratas: Morgan héroe, Brazo de Acero, aliado del primero, y Brodell, villano. En la corte, don Enrique héroe, don Diego aliado de don Enrique, y don Justo villano. Ahora bien, este planteamiento tiene un doble juego, pues el papel de los personajes se invierte basándose en la relación de apariencia-verdad. Morgan, aparente amigo, se troca en enemigo del héroe en la tercera parte, en tanto que don Diego, aparente enemigo de don Enrique, en la segunda parte, termina por ser su aliado en la cuarta y última parte. En la primera trama, los lazos amistosos que unen a Morgan y a Brazo de Acero se rompen, no por deslealtad del segundo hacia Morgan, sino más bien, porque éste traiciona los ideales de justicia y libertad que ambos comulgaban. En la segunda trama los deseos de venganza de Don Diego son vencidos por la generosidad y valentía de don Enrique, y es de la nobleza del héroe de donde nace la amistad entre los dos rivales. En síntesis, el personaje central, sea conde o pirata, nunca deja de ser bueno, nunca pierde su carácter heróico y moral.

IV.5. LA NOVELA TEATRAL

Uno de los puntos interesantes que hay que tener en -

cuenta en el teatro español de los siglos de Oro, es la estrecha relación que existe entre el dramaturgo y el público. Lope de Vega establece que la finalidad del teatro es dar gusto al público. El dramaturgo entonces debe preocuparse y esforzarse por satisfacer a un público deseoso de admirar espectáculo para él hasta ese momento desconocidos, organizados en una estructura teatral. Pero el público estaba formado por personas de muy diversas condiciones sociales, educación y sensibilidad artísticas y literarias. Era, pues, necesario, crear un teatro mayoritario profundamente nacional y popular. Ese arte teatral nacional y popular lo busca Lope en las mismas raíces, ideas y creencias del pueblo.

El teatro español de los Siglos de Oro se difundió por todos los lugares de ambos mundos, en los que se hablaba el español.

Su área geográfica cultural se confunde con la de algunos otros géneros que las precedieron: el refranero, el romancero viejo y nuevo o el cancionero. En total, estos tres géneros y el teatro han formado a millones de analfabetos, dándoles una cultura muy rica. El mundo peninsular y el mundo hispanoamericano no deben su acervo común de valores morales prácticos a los refranes, sus ideales a los romances, sus ensueños a las canciones, y reciben de la comedia sus valores, sus ideales y sus sueños, ordenados en una visión dramática del hombre en el mundo. (8)

Este teatro impregnado de normas, juicios y reglas de

conducta respondía a una necesidad de las masas a las que iba dirigido, satisfacía sus aspiraciones de ver representados sus principios y valores en los que basaba su vida colectiva cotidiana.

Ahora bien, el teatro refleja y deforma la realidad, plantea experiencias vividas en un mundo ficticio, las cuales son propuestas como modelo de la sociedad, es decir, que el dramaturgo extrae de la vida diaria algunas de las vivencias de los espectadores, para devolvérselas convertidas en una ficción dramática.

El teatro de los Siglos de Oro sólo en pequeña medida y en mínimos detalles resulta ser un reflejo de la vida. Por lo tanto, para el historiador, el teatro sólo representa ser un testimonio relativamente dudoso y superficial de la realidad española del siglo XVII, pero a la vez le ofrece otro aspecto de la vida, éste totalmente auténtico, los afectos, las esperanzas, los deseos y los contratiempos del pueblo español.

Al igual que los autores del siglo XVII, Riva Palacio quiso darle gusto al público, por lo que se acercó a él, ofreciéndole una novela convertida en espectáculo teatral. Espectáculos de toda índole eran el anhelo del pueblo de México, -- así que uno nuevo y diferente como una novela teatral, no po--

día pasarle desapercibido, lo que le garantizaba al autor, ya de antemano, la lectura de su obra. Además había que tenerse en cuenta que al mismo tiempo que se le presentaba al lector algo novedoso, se le daba una novela de lectura fácil y amena, y que le dejaba una enseñanza moral.

Sin duda, a Riva Palacio le debe haber atraído el carácter popular y nacional del teatro español, propicio para -- sus fines de recreación histórica y para sus intereses de impulsar y promover los valores nacionales.

En la novela teatral Los Piratas del Golfo, Riva Palacio no plasma una relación fiel de los acontecimientos acaecidos en México durante el siglo XVII, pero sí nos brinda una -- visión auténtica del sentir y vivir novohispano de este siglo. Los principios y valores sobre los que se sustentaba la sociedad colonial de la Nueva España, iguales o muy similares a los de la Península, representados en la comedia de intriga, en la comedia de capa y espada, son la fuente que inspira y enriquece a Riva Palacio para componer su recreación e interpretación de la historia colonial. Los personajes, los temas y los recursos empleados en la comedia, se convierten entre sus manos en instrumentos para dar vida y movimiento a esa historia que tra ta de reconstruir para sus lectores.

IV.5.1. La Trama

Según manifiesta Everett W. Hesse, el fin de la trama es elegir entre otros, algunos incidentes específicos y arreglarlos en un orden climático dirigidos hacia una conclusión lógica. Ahora bien, hay que tomar en cuenta que la trama no es la anécdota, sino que es la forma de manejar ésta, para alcanzar el efecto deseado. (9)

Teniendo presente el criterio de Hesse, y siguiéndolo en su análisis sobre la trama, podemos decir que Los Piratas del Golfo, dentro de su estructura teatral, ejemplifica lo que sería una trama orgánica acreciente. Orgánica, porque la novela consta de una serie de escenas procedentes unas de las otras, es decir, que en los acontecimientos que se van sucediendo, uno tras otro, hay una estrecha relación causal. Acreciente, porque en la trama se comienza por un incidente inicial que precipita la acción dramática, y después, va acumulando las consecuencias de este incidente hasta llegar a un clímax. Al principio sólo se cuenta con algunos de los elementos decisivos, los demás se van acumulando paulatinamente a medida que la acción misma los desarrolla. Hay una introducción, un medio y un fin. Después de una alteración inicial del orden, la trama evoluciona hacia una restauración del equilibrio original.

Lope de Vega reconoce tres fases en el desarrollo de la acción: acto primero, en el que se expone la oposición de fuerzas, las cuales van a precipitar la acción dramática, introducción (parte primera y segunda de la novela): acto segundo, en él se desenvuelve el conflicto inicial hasta llevarlo al punto de mayor tensión y complejidad (tercera parte y una porción de la cuarta), y es en estos momentos cuando surge con más intensidad la relación entre el protagonista y el antagonista (don Enrique y don Diego, respectivamente); acto tercero, en él se plantea el desenlace o resolución del conflicto (final de la cuarta parte). Lope dice: En el acto primero ponga el caso/ en el segundo enlace los sucesos/ de suerte que hasta medio del tercero/ apenas juzgue nadie en lo que para.

Los dramaturgos del Siglo de Oro a menudo desarrollaban tramas dobles en sus comedias. La trama secundaria no era menos importante que la primaria, no es un accesorio, sino más bien está unida a la primera, de tal manera que si se quitara se quebraría la unidad y el mensaje que el autor pretende comunicar. En repetidas ocasiones la trama secundaria se escribe sobre bases sociológicas o políticas, mientras que la principal en bases psicológicas. La trama principal refleja la secundaria y ésta a su vez refleja en aquella; se trata, pues, de una técnica de refuerzo mutuo, porque la idea dramática que contiene la secundaria se expresa en la principal.

Los Piratas del Golfo está formada por una trama doble. Una trama principal, de tema cortesano, la cual está fundamentada en esencia, sobre sentimientos y conflictos de amor y honra, y una trama secundaria, actuada por los piratas, en la que se plantean los ideales políticos y sociales de justicia y libertad del autor.

Durante el transcurso de la narración, las dos acciones se desarrollan alternativamente. Las dos tramas se explican, se refuerzan, y se complementan la una con la otra, y es en la tercera parte del libro, cuando se entrelazan ambas para llegar a la solución final del conflicto.

IV.5.2. La Acción

La acción es lo que da a la comedia española su valor y originalidad. La mucha acción en la comedia era el mejor medio con el que el dramaturgo contaba para ganar el interés del público, encantándolo y dominándolo por completo.

Dos son los resortes básicos que mantiene tensas la acción en la comedia: la consecución y realización plena de la empresa amorosa, que suele ser el matrimonio, o bien el triunfo de Dios, o de su orden y que en última instancia, significa el triunfo de la justicia.

El suspenso en el que se ven envueltos los espectadores se logra mediante los continuos cambios de fortuna, en la vida de los protagonistas, y por la presencia oculta pero latente en todo momento de la providencia divina, la que aparece con toda su fuerza, finalmente, a la hora del desenlace, punto en el que el conflicto se aclara y adquiere sentido. El final, de carácter moral, es la conclusión de una serie de causas que se remontan al principio de la obra.

En Los Piratas del Golfo, como en las comedias españolas, la intriga se anuda rápidamente. Las peripicias y los golpes teatrales multiplican los contratiempos y dificultades para los personajes. La acción se va desarrollando y madurando poco a poco.

Una de las peripicias, el encuentro y reconocimiento del protagonista y el antagonista, precipita la solución de la intriga, y es en las últimas escenas de la cuarta parte del libro, cuando se restituye el orden perdido. La vida vuelve a recobrar su normalidad, gracias a la intervención del Virrey representante en la comedia de la providencia divina. El conflicto amoroso termina en el sacramento del matrimonio, siendo así completo el triunfo del amor y de Dios.

La acción en la comedia española y en la novela de -

Riva Palacio, sólo se detiene por la intromisión directa del autor, en la comedia, a través de los soliloquios recitados -- por los actores, y en la novela, por las reflexiones morales, -- que en sí, desempeñan la misma función. Según señala Lope de Vega, el soliloquio (y de igual manera las disgregaciones narrativas), permite modificar la actitud del personaje y la del personaje y la del espectador, de aquí su valor e importancia en la conformación de la obra literaria.

IV.5.3. Los Personajes

La comedia española de los siglos de Oro se sostiene sobre una serie de convenciones que la hacen eficaz. En la -- escena sólo hay lugar para un número limitado de actores, quienes se supone representan a la sociedad en su totalidad, y -- quienes originan el ambiente propicio para que se enfrenten -- unos protagonistas a otros. El número de personajes es reducido: el galán, la dama, la barba, la criada, el gracioso y el villano; su papel varía según el asunto que aborde la comedia. Los personajes van a la par de los temas: amor, honor, rebelión, venganza, etc., y a su vez, los temas condicionan la -- elección de la intriga o el enredo.

Las mismas convenciones sobre las que descansa la comedia española, son las que sostienen a Los Piratas del Golfo,

es decir, que Riva Palacio aprovechó y utilizó los personajes, temas y recursos del teatro español para estructurar su novela.

Ahora bien, hablando de los personajes de la comedia española, algunos críticos han censurado su falta de profundidad psicológica. Otro grupo de críticos señala que el teatro español no ha pretendido ser un teatro psicológico, sino más bien un teatro de acción, y así estudian a los personajes, en función de los ideales colectivos que ellos representan. Los personajes reflejan esquemáticamente los sentimientos, creencias e ideas propias de la sociedad a que pertenecen. Los personajes son los que hacen y los que dicen, su psicología está implícita en cada uno de sus actos y en cada una de sus palabras. El dramaturgo no detalla a los personajes, los personajes simplemente proporcionan sugerencias, sugerencias que pueden ser completadas en la imaginación del espectador o del lector. Los personajes son individuos que tienen conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran, pero sin embargo, son personajes tipo: galán, dama, gracioso, criada, etc., y por lo tanto, exponentes de actitudes, ideas e ideales cuyo origen se sitúa en la sociedad que los emana. (10)

Tomando en cuenta las diferentes opiniones de los numerosos críticos que se han ocupado en estudiar la comedia española de los siglos de oro, haremos notar que se pueden distinguir dos facetas en los personajes: una interior y otra ex-

terior, un rostro y una máscara. La máscara, o parte externa del personaje, corresponde el personaje tipo: estas figuras, - dama, galán, gracioso villano, etc., presentan una serie de -- características uniformes, previamente establecidas para el -- uso de los dramaturgos. El rostro o parte interior del personaje, no participa como miembro activo de la intriga, sino como un auténtico héroe dramático a nivel de la acción, en el -- centro del conflicto, provocado por el enfrentamiento de fuerzas, amor, honor, rebelión, monarquía, etc., que son los pilares sobre los que descansa el drama nacional, inventado por -- Lope de Vega.

A continuación revisaremos los caracteres de la comedia española; rey, poderoso, caballero, dama, gracioso, dueña y villano, en sus dos facetas, externa e interna, a las que -- Ruiz Ramón denomina figura y persona respectivamente, mas sólo nos ocuparemos de los personajes que Riva Palacio aprovechó de la comedia, para su obra.

IV.5.3.1. El Rey

La figura del rey tiene dos formas, aparece como rey-viejo o como rey galán. Al rey viejo lo caracteriza el ejercicio de la realeza y de la prudencia, al rey galán, la soberbia y la injusticia.

El personaje del rey está representado en Los Piratas del Golfo por el Virrey de la Nueva España, don Sebastián de Toledo, Marqués de Mancera, representante legal en la realidad histórica, y proyección de la figura real en la ficción. El Virrey de la novela de Riva Palacio encierra las características del rey viejo, figura simbólica de la justicia y la prudencia.

La persona del rey viejo, y por consiguiente la del Virrey, es un personaje en el que se reúnen el poder y la majestad, es la fuente de donde brotan el poder y el honor, es el pilar de la justicia y el orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima de la acción.

El Marqués de Mancera, Virrey de la Nueva España, en la novela tiene dos momentos de actuación fundamentales, momentos en los que el Virrey cumple la misma función: hacer uso de su poder para restablecer el orden alterado, y promover la justicia, premiando y castigando a las víctimas y a los culpables. En el primer momento, al inicio de la historia (segunda parte del libro), el Virrey, engañado por las apariencias, castiga a Don Enrique, desterrándolo de la Nueva España. El Virrey castiga las supuestas faltas del joven galán, creyendo que así imparte justicia y restituye el orden, sin embargo es esta aparente justicia, este aparente retorno al orden, lo que desencadena el verdadero caos en la acción, el cuál se mantiene hasta

la segunda aparición del Virrey, en la que ya enterado del error involuntariamente cometido, vuelve de nuevo a impartir su justicia, premiando a los verdaderos héroes y castigando a los verdaderos culpables; de tal manera, don Enrique es indultado por sus andanzas con los piratas, andanzas de las que él también es responsable aun sin quererlo, se le devuelven sus títulos y derechos y es ayudado para alcanzar la mano de la mujer que ama; asimismo, castiga a don Justo, causante y culpable de todos los males, desterrándolo a las Filipinas, y perdona al Jején, quien aunque haya atentado en contra de las fuerzas reales ha realizado un acto de valentía y generosidad al salvar a un inocente, don Enrique. En esta forma, todo vuelve a recobrar su lugar y sus auténticas dimensiones; con la restitución del orden, termina la labor del representante del rey y se cierra definitivamente la novela.

IV.5.3.2. El Caballero

La figura del caballero adopta diversas formas en la escena, padre, hermano, esposo, galán. Las tres primeras figuras tienen como función primordial la defensa del honor, motivo por el cual lo lleva a vigilar celosamente a la dama, ya sea en su figura de hija, hermana o esposa, y a realizar la venganza si el honor ha sido mancillado. La persona del padre esposo o hermano, tiene el común denominador de representar a la autoridad, y su misión dramática es la de culdar y mantener

el orden ético social a nivel familiar, como el rey y el poderoso lo hacen con la ciudadanía.

La misión y función dramática en la defensa del honor y el orden ético y social, en Los Piratas del Golfo es cumplida por don Diego y don Enrique; el primero, esposo de doña Marina, y el segundo, aún sin tener lazos sanguíneos con esta dama, funge en el papel del hermano, dentro de la novela. Don Diego prefiere creer y hacer creer que su esposa ha muerto, antes que aceptar la deshonra, y don Enrique está dispuesto a arriesgar la vida misma, antes de permitir que doña Marina pierda su honra. Ambos ven en el honor, la fuente de la vida, y aunque los motivos y los sentimientos de los personajes no son los mismos, en los dos está presente el concepto del honor, como un equivalente de la vida, por lo tanto, la muerte no puede asustarlos, pues al contrario, es mejor morir que perder la honra, o la posibilidad de vengarla para restituirla.

IV.5.3.3. Galán y Dama

La figura del galán junto a la figura de la dama y del gracioso, son la base de toda intriga teatral. Figuras cuya función fundamental es enredar y desenredar los hilos de la trama, para que mantengan el suspenso hasta el final, y así ganar la atención del público. Las características más generalizadas para el galán son: valor, generosidad, audacia, constan-

cia, capacidad de sufrimiento, idealismo, buena presencia física, linaje; y para la dama: belleza, linaje, audacia, entregapasionada al amor. Celos, amor, honor, son los móviles que los acercan o los separan, motivando y alterando sus conductas. La mayoría de las veces coincide en ellos el ser y la apariencia. El galán y la dama viven el amor en un mundo dramático en el que prevalece la rigidez de la convención social. El ser personal está envuelto por el deber social, en un mundo así en el que los amantes se ven separados, vigilados y atrapados por las convenciones y normas sociales, es imposible que el auténtico amor florezca en su plenitud. La verdadera relación amorosa es reducida a sus esquemas más elementales, el galán y la dama, más que el hombre y la mujer, son simplemente el varón y la hembra, en otras palabras, los instintos se ocultan bajo la cobertura social de las frases y los conceptos.

Las dos parejas que en Los Piratas del Golfo representan la relación, galán-dama, son don Diego con doña Marina y don Enrique con doña Julia. La relación amorosa en ambas parejas denota tintes románticos en cuanto a la exaltación del amor como sentimiento sublime de la vida, pero también tiene claras muestras de superficialidad, pues el amor, más que un compromiso, parece un juego. Don Diego y don Enrique compiten en el número de conquistas amorosas. Doña Marina, princesa indígena, llega desde lejanas tierras a la corte, en busca de --

don Diego, para recobrar el amor que le ha jurado don Diego, - quien finalmente acepta el matrimonio, no sin antes vengarse - de don Enrique, el cual le ha vencido en el juego del amor, -- venganza en la que doña Marina está dispuesta a participar, -- sin tomar en cuenta los motivos que la provocan. Doña Ana, la dama en discordia entre don Diego y don Enrique, cambia sus -- sentimientos amorosos tan pronto como pudiera cambiar de vestido, acepta el galanteo de don Diego, pero se decide finalmente por don Enrique, ya que su linaje es más alto; pretende el matrimonio para ganar en posición social, pero una vez que se ve en manos de don Cristóbal de Estrada, su raptor y antiguo enamorado, queda conforme con vivir en unión libre con él (lo que se sale de todo contexto de la comedia española), más adelante, cuando se vuelve a encontrar a don Enrique renace su amor por éste, e inmediatamente el despacho y los deseos de venganza -- por no ser correspondida, y por último dirige su amor una vez más hacia don Diego, al que cree viudo.

La relación entre don Enrique y doña Julia es más sólida, sin que por ello deje de estar libre de los convencionalismos sociales. Los personajes se aman y se dejan de amar, - se juntan y se separan, se dejan llevar a menudo, no por la razón ni por los sentimientos, sino por los instintos, se mueven en un mundo en el que privan las reglas del juego convencional del amor.

IV.5.3.4. El Gracioso

El gracioso es la contrafigura del galán, pero inseparable de él. Sus características: la fidelidad al señor, el buen humor, el amor al dinero y a la vida fácil, no ama ni busca el peligro, no tiene sangre noble, sin embargo, tiene nobleza de carácter, y tiene un agudo sentido práctico de la realidad, lo que le hace insuperable como confidente y consejero de su señor, al que mantiene con los pies en la tierra, cuando pierde el contacto con la realidad. Su función dramática consiste en ser el lado opuesto del galán, y el punto de enlace entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público. Introduce en la comedia, el sentido cómico de la vida, la más de las veces con un valor crítico y correctivo.

Los Piratas del Golfo no cuentan con un personaje que satisfaga ciertamente las características del gracioso español. La función del gracioso en la novela, está repartido en dos -- personajes, el Jején y Paulita; sin embargo, el Jején tiene -- más de pícaro que de gracioso, si tiene algo de gracioso se -- manifiesta en el hecho de ser lo contrario del héroe, don Enrique. El Jején, pobre y humilde cuenta con nobles sentimientos, amante fiel y generoso, pero a la vez es medio hampón, y capaz de cualquier acción por dinero; vive en su mundo que es opuesto al del galán, un mundo real, un mundo dominado por las pasiones e instintos humanos. Paulita, como complemento, es la-

figura del gracioso, es confidente y consejera de doña Julia - a la que llega a querer como amiga y señora. Paulita es quien ayuda a Julia a resolver los conflictos en los que se ve atrapada. Activa por excelencia, opone su viveza a la pasividad de la heroína, y le sirve de apoyo para encontrar el valor y - la determinación necesarias, para definir y solucionar su situación.

El Jején y Paulita, representantes del lépero y la leperita, son el contrapunto del héroe y la heroína, y del mundo ideal en el que éstos se mueven; pero al mismo tiempo son - opuestos de damas y caballeros, son su complemento, oposición - y complemento que conforman la síntesis de la sociedad.

IV.5.4. El Tema

Según afirma A.A. Parker, el tema es más importante - que la acción en la comedia española, dado que la unidad dramática se consigue en el tema y no en la acción; la justicia poética como principio literario, la encuentra útil Parker para - descubrir el tema que la acción expone; analiza el desenlace - para averiguar lo que pasa con el protagonista y el antagonista, y después retrocede hacia el principio, con el propósito - de determinar la causa de la acción. Lo que produce la confusión es la multiplicidad temática en algunas comedias; dentro

de una comedia puede haber diversidad de temas, de los cuales los críticos suelen ocuparse de uno o más de ellos, según los consideren de mayor relevancia, pero a pesar de la variedad de temas, hay ciertas relaciones entre todos, y por eso podría -- hablarse de una agrupación temática. (11) Así por ejemplo, -- los críticos, refiriéndose a Fuenteovejuna, acostumbran señalar dos acciones y sus temas; la traición del Estado y la seducción de las aldeanas. En estos dos temas y acciones, se -- puede encontrar una unidad temática en la presentación de los -- conceptos morales; la rebelión del individuo contra el orden -- social. La traición y el rapto están relacionados moralmente -- y así quedan unificados en un mismo tema.

De tal manera, Los Piratas del Golfo, en su calidad -- de comedia de capa y espada, presenta diversos temas que desta -- can dentro de la construcción de la obra. En el desarrollo de -- las dos acciones que sigue la novela, se hallan incluidos te -- mas como el amor, el honor, la rebelión ante el orden estable -- cido, etc., sin embargo, se puede hablar de un tema unificador -- de dos tramas y de los diferentes temas: la rebelión ante la -- injusticia.

IV.5.4.1. El Honor o la Honra

El tema de la honra había resultado muy atractivo te --

mática y dramáticamente, a los comediógrafos españoles del -
siglo XVII. Lope de Vega, en su Arte Nuevo de Hacer Comedias,
recomendaba el uso del tema de la honra por ser de efecto segu-
ro en el público.

Los casos de honra son mejores, porque mueven
con fuerza a toda la gente, con ellos las ac-
ciones virtuosas, que la virtud es donde quie-
ra amada... (12)

El honor contiene dos aspectos; la preocupación por -
el buen nombre personal, fama, y la preocupación por el honor-
familiar, honra. Fama y honra suelen confundirse con frecuen-
cia, incluso es ésta la paradoja que se encuentra inmerso - -
cruelmente el galán; tiene que velar por el honor y la casti-
dad de las mujeres de su familia (honra), pero su fama requie-
re que atente contra el honor y la castidad de los familiares-
femeninos de sus amigos, sin embargo, hay solidaridad entre - -
los miembros de una misma clase, pues se comprenden mutuamente
y comparten los mismos prejuicios.

El honor es un capital inmenso e ilimitado, cuyo úni-
co depositario es el rey, a él le corresponde distribuirlo en-
tre la nobleza. Ahora bien, el que atenta con éxito en contra
del honor del prójimo, aumenta en la misma medida su propio - -
honor. Pero éste es un juego peligroso, el honor mal habido -
siempre necesita de una reputación, como el galán que seduce o

rapta de su hogar a una dama. En el caso de que el que deshonra no quiera cumplir su deber, para eso está el rey, y si es preciso Dios, para restituir el orden alterado; en cambio el héroe, cuyas hazañas serán contadas por la historia, se apodera en buena lid del honor de su adversario vencido, y por consiguiente, aumenta con dicha acción el honor de su rey, quien a su vez, como recompensa, acrecentará el honor y prestigio de la familia de su vasallo. El honor, pues, es como una masa fluída y constante, toda persona que aumenta su honor, no lo puede hacer más que en detrimento del vecino, y si lo pierde, será en beneficio de su ofensor.

Al honor teatral se une el concepto de obligación teatral. Un hombre de honor no puede aceptar a un igual (recuérdese que en la comedia, la nobleza es igualitaria), un beneficio sin devolverlo inmediatamente, pues sentirse obligado a otro, sería reconocer su propia inferioridad respecto al benefactor. Así entonces, la gracia no puede provenir más que del rey; al venir de otro, suscita una cadena de cortesías entre ambas partes, que nivelan la situación. El obligado es asimismo ofendido a un tiempo, y paga multiplicando el beneficio, para desquitarse de la humillación de haberlo recibido, y para que su generosidad en boca de todos, minimice el favor aceptado.

Los Piratas del Golfo en su trama, maneja los dos móviles, honor y obligación, arriba expuestos. Don Enrique y -- don Diego, galanes los dos, rivalizan en la corte en la conquista de damas, con el objeto de acrecentar su prestigio y -- honor; de igual manera y con los mismos propósitos rivalizan -- en el lucimiento de su posición y títulos, así como en la lucha por obtener el reconocimiento del virrey para sus actos, -- tanto en los salones como en las cortes. Don Diego, al sentir se vencido por su rival en amores, busca la venganza para deshonrarlo, deshonra que una vez llevada a cabo, sólo se puede -- resolver en un duelo.

En las tres primeras partes del libro, el concepto -- que prevalece es el del honor. La venganza del vencido (don -- Diego), consistente en la deshonra del vencedor (don Enrique), la restitución del honor perdido por el ofendido (don Enrique); y la búsqueda de la venganza en contra del ofensor (don Diego). El honor como principio de caballería, que obliga al hombre -- (don Enrique) a defender a una mujer en peligro (doña Marina, -- aunque ésta haya contribuido a su desgracia); así el honor de su proceder generoso y desinteresado se convierte en un acto -- heroico, que al mismo tiempo modifica la relación de honor entre el protagonista y el antagonista, transformándola en una -- relación de obligación. La actitud noble y valiente de don -- Enrique, vence por segunda vez, y en forma definitiva, a don -- Diego, dejando paso al honor en segundo plano y por lo tanto, --

el duelo suspendido. Ahora lo que prevalece es la obligación, don Diego, al recibir el beneficio de la generosidad de don -- Enrique, se siente ofendido. La humillación que le provoca -- el favor otorgado por su enemigo, lo compromete a buscar el me dio de corresponder a tal acción de igual manera, y de ser posible, superarla. La única forma de restituir el don y la --- ofensa recibida, es devolver a don Enrique la honra perdida, y con este fin, encamina todos sus pesos. Ahora bien, el virrey representante de la figura del rey, es el depositario del honor es él quien le ha quitado la honra a don Enrique, y por lo tan to, es el único que se la puede devolver. Entonces la misión-- de don Diego consistirá en convencer al virrey de la injusti-- cia cometida en contra de su rival, y la necesidad de que se - le restituyan sus derechos, títulos y honor.

Así, la relación de honor que se mantiene en las - - tres primeras partes de la obra, se convierte en obligación -- en la cuarta parte, obligación que transforma la enemistad en amistad, y una vez que la deshonor basada en la injusticia es reconocida y rectificadas por el virrey, acreditando y acrecentando la valía y calidad del héroe, el orden es reestablecido y se llega al final feliz.

El honor es un concepto ideal, en tanto que la honra -- es un sentimiento, una forma de vida. El honor en el drama es

pañol tiene un valor absoluto, equiparable a la misma vida. - El hombre, como miembro de una comunidad, la cual le dá sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor. Pero como son los demás los que dan y quitan la honra, es preciso vivir en constante vigilancia, con todos los sentidos atentos a la opinión del prójimo. Palabras, acciones y aún gestos reales o imaginarios de sus semejantes, -- pueden ser considerados como ofensa al honor. La ofensa aparente o verdadera, requiere de la inmediata reparación, la -- cual sólo se obtiene mediante la venganza, mediante el derramamiento de la sangre del ofensor. Mientras no se verifique la venganza, el deshonrado es un miembro muerto que la sociedad rechaza, por lo tanto, si la honra es sinónimo de vida, la des honra lo será de la muerte. De tal manera, don Enrique no pue de, ni quiere, permanecer en la Nueva España, no sólo por haber vivido entre los piratas, sino por sentirse deshonrado. Así, -- puesto que es él mismo quien desecha la posibilidad de la venganza del duelo reparador en contra del ofensor, rechaza a la vez su propia vida, con lo que se exalta y enaltece más la fi gura del héroe capaz del máximo sacrificio. Don Enrique renun cia a la venganza en nombre de la felicidad de sus enemigos, -- generosidad que lo lleva a alcanzar planos sublimes y lo con vierte en vencedor absoluto, pero vence en el nivel moral mas -- no en el social, entonces es necesario que para que reciba el justo premio a su noble acción, intervenga el virrey, y sea -- éste el que le devuelva la honra perdida.

IV.5.4.2. El amor

En la relación galán-dama, el juego del amor ocupa -- un lugar fundamental. Para desarrollar el tema del amor, los -comediógrafos se valieron de múltiples formas, mas sin embar--go, todas iban encaminadas hacia el mismo final: el sacramento del matrimonio.

Ahora bien, para referirnos al tema del amor en la co-media española, con relación a Los Piratas del Golfo, nos basa-remos en dos comedias de Lope de Vega: Fuenteovejuna y El Caba-llero de Olmedo.

Se enfrentan en Fuenteovejuna el amor-pasión y el amor honesto. Al amor lascivo, egoísta por naturaleza, que sólo pre-tende satisfacer sus instintos, se opone el amor platónico, el-cual admira en lo admirado, la virtud.

La pareja heroica de la comedia, Frondoso y Laurencia, nos entregan el sentido de la obra; la lucha contra la lascivia y los instintos de carácter individualizador, tiene que llevar-a cabo el hombre y la mujer, para unirse finalmente en el sa-cramento social del matrimonio. (13)

El verdadero conflicto de la obra se establece en el -hecho de que la mujer consiga no caer en las redes que el hom--

bre le tiende. Lo natural es ceder, lo extraordinario, lo maravilloso, es no dejarse atrapar por la pasión.

Pascuala y Laurencia.

Laurencia- ¡Plega al cielo que jamás
la vea en Fuenteovejuna!

Pascuala - Yo, Laurencia, he visto alguna
tan brava, y pienso que más;
y tenía el corazón
blando como una manteca.

Laurencia- Pues ¿Hay encina tan seca
como está mi condición?

Pascuala - Anda ya, que nadie diga:
de esta agua no beberé.

Laurencia- ¡Voto al sol que lo diré
aunque el mundo me desdiga!
¿A qué efeto fuera bueno
querer a Fernando yo?
¿Casarme con él yo?

Pascuala - No.

Laurencia- Luego la infamia condeno
¡Cuántas mozas en la villa,
del comendador fiadas,
andan ya descalabradas!

Pascuala - Tendré yo por maravilla
que te escapes de su mano.

Laurencia- Pues en vano es que lo ves,
pues ha que me sigue un mes,
y todo, Pascuala, en vano.

(Acto Primero)

Así, en defensa de su honor ante el lascivo comendador,
Laurencia resiste a las atroces palabras, a las amenazas y a -

la fuerza física, recursos que se han ido a estrellar contra la fortaleza de la castidad de la heroína, la que no ha corrido ni por un momento el peligro de sucumbir.

Laurencia- Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez,
la oveja al lobo dejáis,
como cobardes pastores.
¡Qué dagas no ví en mi pecho!
¡Qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atroces,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes!

(Acto tercero)

En Los Piratas del Golfo, también se enfrentan al amor verdadero con el amor-pasión. La mujer debe estar siempre alerta en contra de los instintos, en contra de la pasión, en contra de la seducción del hombre. Los hombres (Juan Pedro de Borica, Morgan, y los mismos don Diego y don Enrique), están al acecho de las mujeres, depende de ellas sucumbir o no a sus peticiones. Mujeres hay, como doña Marina y doña Julia, que saben defender su honor y también las hay como doña Ana, que están dispuestas a ceder a la seducción de los hombres que las cortejan. Doña Ana se deja llevar por la pasión y acepta huir con don Enrique, y más tarde, una vez que se han frustrado sus planes matrimoniales con el conde de Torre Leal, no rechaza las proposiciones de don Cristóbal para vivir juntos. En cambio, doña Julia sabe resistir a las propuestas lujuriosas de su pa-

drastro, y está dispuesta a llegar al sacrificio, casándose con don Justo, al que no ama, antes que sucumbir. Así mismo doña Marina, en manos de Morgan y sin mayores esperanzas de salvación, muestra toda su entereza ante las amenazas y tormentos que su captor le impone para conseguir que ceda a sus intenciones. Doña Marina está dispuesta a morir antes que verse deshonrada, si no encuentra otro medio de salvación ella misma se quitará la vida, pues ya no podría vivir una vez deshonrada.

Morgan dice:

Yo siento un fuego que devora mis entrañas, y necesito apagarlo con el placer; necesito que seas mía como han sido tantas mujeres, para calmar esta fiebre que tú misma me has causado.

- Señor ¡por Dios!

-¿Lo oyes? Tú serás mía de hoy en adelante; toda consideración se acabó. ¿Serás... mi querida mientras yo quiera, lo oyes?

- ¡Nunca! -exclamó con energía salvaje doña Marina ¡nunca!

-¿Nunca, vfbora?¿Nunca? Es decir,¿crees que después de que me has herido el corazón con tu diente venenoso, lograrás escapar de mí mano?

- Sí; antes morir que consentir en ser tuya - un instante.

- Lo veremos; yo te haré de águila altanera, - tornarte en blanda paloma; yo te obligaré, soberbia indiana, a venir a mis plantas para pedirme por gracia mi amor y mis caricias. Sí, porque tanto sufrirás, que mi amor será para tí como el paraíso: y luego, cuando esté yo -

hastiado de tu belleza, cuando otra mujer me parezca más hermosa, entonces te arrojaré en la primera costa que encontremos a nuestro paso, para que llores allí la culpa de haberme-
engañado y resistido.

- ¡Antes morir, miserable! -exclamó doña Marina, irguiendo soberbiamente su hermosa cabeza y con los ojos brillantes por la cólera- Antes morir; porque si tú has convertido en instrumentos débiles a otras damas, es porque -- han sido cobardes y han tenido miedo de la -- muerte: mira, infame, cómo me libro para siempre de tu odiosa presencia.

Y doña Marina, furiosa, hizo un impulso para lanzarse al mar.

(Capítulo XV, Tercera Parte).

Es así como el amor puro, reconocido y santificado en el sacramento del matrimonio (don Diego y doña Marina, don Enrique y doña Julia) triunfa sobre el amor lascivo, sobre el hombre que se deja arrastrar por sus instintos, olvidándose de la razón y de los sentimientos.

Ahora bien, por otra parte, en lo que se refiere a El Caballero de Olmedo, con relación a Los Piratas del Golfo, encontramos cierta reminiscencia, si no en la profundidad y sentido trágico de la comedia española, sí en el tratamiento del tema amoroso. En ambas obras hay un enfrentamiento entre los dos galanes que pretenden conquistar a la dama (don Alonso, doña -- Inés y don Rodrigo; don Diego, doña Ana y don Enrique). El rival vencido busca la venganza sobre el vencedor, procurándole -- la muerte (El Caballero de Olmedo), o la deshonra (Los Piratas-

del Golfo), que para el caso es lo mismo. Así también, no sólo es el sentido igualitario de la muerte y la deshonra lo que se puede encontrar en las dos obras, sino que a la vez se halla un valor implícito de carácter moral, que lleva consigo la misma muerte o la deshonra. Más de algún crítico ha coincidido en considerar la muerte del caballero de Olmedo como un castigo -- por el uso de recursos poco lógicos, el engaño y celestinaje de Fabia y Tello, aunque los propósitos que se perseguían fueran sinceros y honestos: el matrimonio. Lo que se castiga no es el fin, sino los medios con los que se trata de alcanzar, y son estos medios los que justifican la muerte del héroe dentro de la justicia poética del autor. De igual manera, a don Enrique se le castiga con la deshonra o la muerte social, no por lograr el amor de doña Ana, sino por su volubilidad en el amor, y sus intenciones de raptar a la doncella para satisfacer sus deseos, - aunque le prometa el posterior matrimonio. El destierro de don Enrique a la isla de La Española, sirve al héroe de expiación - y purificación de sus culpas, para poder aspirar al amor puro y limpio de Julia, amor que resistirá todas las tormentas y obstáculos del destino sin recibir mancha, amor verdadero que culminará en el sacramento del matrimonio. Del amor lascivo al - amor celestial, y en medio, la transición, el purgatorio, la purificación necesaria para llevar al más alto nivel al protagonista, y poderlo así premiar con justicia, libre ya de todo pecado.

IV.5.4.3. Ciudad-aldea

Otro de los temas que suele aparecer con cierta frecuencia en las comedias españolas es la oposición ciudad-aldea. Por ejemplo, en Fuenteovejuna se oponen el amor a la pasión, -- amor casto a sensualidad, y al mismo tiempo se enfrenta vicio-ciudad a virtud-pureza-aldea.

Laurencia- Allí, en la ciudad, Frondoso
llámase por cortesía
de esa suerte, y a fe mña,
que hay otro más riguroso
y peor vocabulario
en las lenguas descortesés.

Frondoso- Querría que lo dijese.

Laurencia- Es todo a esotro contrario:
al hombre grave, enfadoso;
venturoso, al descompuesto;
melancólico, al compuesto,
y al que reprende, odioso.
Importuno, al que aconseja;
al liberal, moscatel;
al justiciero, cruel,
y al que es piadoso, madeja.
Al que es constante, villano;
al que es cortés, lisonjero;
hipócrita, al limosnero,
y pretendiente, al cristiano.
Al justo mérito, dicha;
a la verdad, imprudencia;
cobardía a la paciencia,
y culpa, a lo que es desdicha.
Necia, a la mujer honesta;
mal hecha, a la hermosa y casta,
y a la honrada... pero basta;
que eso baste por respuesta.

(Acto Primero).

De igual manera, en Los Piratas del Golfo, hay una con-
tínua oposición entre el hombre de la corte frívolo y convencio-
nal, y el hombre sencillo y noble del campo.

- Don Diego -dijo (doña Marina) mirándole con ternura- Por qué te empeñas en permanecer -- aquí? Este aire es fatal para nosotros: el árbol que crece en las selvas, languidece con el ambiente de las ciudades; la flor de los campos muere en los jardines; vámonos señor; -volvamos a nuestras selvas y a nuestras campiñas, allí, donde me decías cosas tan bellas, a la luz de la luna; allí donde el viento iba cantando nuestros amores; allí donde el arroyo repetía nuestros besos. Aquí todo lo que nos rodea es triste, sombrío; aquí ni flores, ni árboles, ni arroyos; hombres y mujeres que nos observan con curiosidad; aquí los rostros, y las armas, y las fiestas de los conquistadores: ¿Por qué se empeña mi amor en vivir en esta cárcel?

- Tienes razón, doña Marina; es preciso huir de este ambiente emponzoñado: aquí las mujeres no aman con el corazón sino con la cabeza; la mano que estrecha la nuestra, busca sólo lo probar nuestra pujanza para combatir con nosotros; aquí se respira el aliento de la esclavitud.

(Capítulo IV, Segunda Parte).

Así también, téngase presente que don Enrique encuentra el verdadero amor, el amor casto y puro de Julia, en los montes de La Española y no en la corte de la Nueva España, con todos sus lujos y riquezas, y el mismo héroe alcanza su plenitud y máxima nobleza como simple cazador o pirata, sin necesidad de lucir o hacer valer su título nobiliario.

IV.5.5. Los recursos

Riva Palacio supo aprovechar para su novela algunos de los recursos que los dramaturgos españoles emplearon en la formación de sus comedias. A continuación revisaremos los recursos que aparecen en Los Piratas del Golfo.

IV.5.5.1 El claro oscuro

El estilo barroco se plasmó en la comedia española, no sólo en la forma lingüística, sino también en los personajes y en la acción. Los personajes, en la comedia, se rigen bajo el principio de subordinación, es decir, que todos los personajes están subordinados al protagonista o personaje principal, el cual ocupa el centro de la atención. Es como un cuadro de la época barroca, en el que una luz deslumbrante ilumina la figura que el artista quiere realizar, todo lo demás queda en la sombra, para no distraer la atención del observador, lejos del punto de enfoque. Este es sólo un aspecto del llamado claro oscuro; además, los personajes no son todos iguales, unos contrastan con otros, hay viejos y jóvenes, nobles y campesinos, ricos y pobres, seglares y clérigos, buenos y malos. (14)

Los Piratas del Golfo muestra una gama de personajes contrastantes, personajes de todos los niveles sociales, hombres y mujeres de diferentes edades, y por supuesto, buenos y -

malos, en síntesis, la sociedad toda; en el centro el protagonista, don Enrique, y subordinados a él, el resto de los personajes. Cada personaje mantiene una relación particular con el protagonista. La personalidad generosa, noble y valiente del héroe, ensombrece la personalidad de los otros copartícipes de la acción.

IV.5.5.2. El embozamiento

El embozamiento tan usado en las comedias españolas se manifiesta en Los Piratas del Golfo en diferentes niveles: el disfraz, el embozo, la noche y la apariencia.

Estos elementos forman parte de la intriga y dan pie para el desarrollo del enredo, provocando equívocos, aclarando o complicando la acción, según sea preciso.

IV.5.5.2.1. El disfraz

El disfraz oculta la verdadera identidad de los personajes, mas no obstante, en la oscuridad del desconocimiento, se puede descubrir la verdad. Don Enrique se disfraza de cazador y más tarde de pirata, ocultando su condición noble, ocultando a su vez la deshonra. Ahora bien, encubierto con otra personalidad, desconocido e ignorado por el resto del mundo, encuentra en su nueva vida el auténtico amor y define sus sentimientos de

libertad y justicia, verdaderas que hasta ese entonces no había podido comprender ni disfrutar.

IV.5.5.2.2. El embozo

La capa, el sombrero y el velo están al servicio de la Intriga para salvar o perder a los personajes. Ocultos en el embozo, los personajes acechan a los demás, bien sea para atacarlos, bien sea para defenderlos. Embozado Juan Pedro de Borice pretende atacar a Julia, más sale en su defensa, igualmente encubierto, el capitán Morgan. Doña Ana es raptada por unos embozados que nadie sabe quiénes son, y embozados son también quienes salvan a don Enrique de las manos de los alguaciles del virrey. Doña Ana, cubierta con un velo, acecha a don Enrique para revelar su participación con los piratas, y embozado espera el virrey, el momento de salir en defensa de don Enrique y hacer la justicia necesaria.

IV.5.5.2.3. La noche

La oscuridad de la noche, oculta o cubre por lo general, actos prohibidos. Los encuentros secretos de los amantes, doña Julia y don Enrique, doña Ana y don Enrique; el enganchamiento de los piratas, los preparativos de ataque a Puerto Príncipe y Porto Bello; raptos de las damas, doña Ana y doña Julia; el ataque a las fuerzas armadas del virrey. Pero la noche encu

bre en las sombras, al lado de estos actos "prohibidos", actos de rebeldía en contra del poder establecido, planes de libertad, promesas de amor, ayuda y salvamento a las víctimas. El - JeJén salva a don Enrique, Paulita asiste y consuela a Julia. - En fin, que la noche es testigo y velo de las acciones que deben permanecer ocultas a los ojos de todos, y sólo permite que se enteren los directamente interesados o afectados.

IV.5.5.3. Los sentidos

Los sentidos juegan un papel muy importante en las comedias españolas. Los sentidos pueden engañar a los hombres, - pues suelen mentir y dar falsas impresiones, por eso el hombre debe mantenerse alerta para poder distinguir la verdad de la -- ilusión. Los sentidos en Los Piratas del Golfo, son elementos que forman parte de la intriga, los personajes se dejan llevar con facilidad por las apariencias, el engaño de los sentidos -- provoca confusiones que contribuyen al desarrollo de la acción, así el virrey cree en lo que sus oídos escuchan de la boca de - sus cortesanos, y cree en lo que sus ojos ven, sin darse cuenta que lo que ve y escucha son tan sólo engaños, apariencias; arrebatado por los sentidos, el virrey, en lugar de impartir justicia, que es su propósito, castiga injustamente a un inocente, - el conde de Torre Leal.

IV.5.5.4. Las señales

Relacionadas con los sentidos, aparecen las señas a lo largo de la novela, las cuáles resultan de gran importancia para la obra, puesto que agilizan la acción, dándole un tinte de suspenso y misterio. Al igual que las parejas de damas y galanes de las comedias españolas, los héroes de la novela tienen su propio código de señas (cartas, flores, luces, pañuelos-ojo; silbidos, silencios, ladridos-oido), que les permite comunicarse entre sí y a la vez ocultar sus pensamientos y acciones a las miradas de los demás.

NOTAS

- (1) Vid., Díaz y de Ovando, Clementina, Prólogo a Antología de Vicente Riva Palacio, UNAM, (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario No. 79).
- (2) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre Juan de Dios Arias, -- Galería de contemporáneos, pp. 266-267.
- (3) ibidem., p. 267.
- (4) Víctor Hugo, Op. Cit., pp. 36-37.
- (5) Riva Palacio, Vicente, "Cero" sobre José Peón y Contreras, p. 344.
- (6) Cfr., Picard, R., Romanticismo social, F.C.E., México, -- 1940, pp. 158-165.
- (7) Eco, Umberto, Socialismo y consolación, Tusquets Ed., Barcelona, 1970, p. 23.
- (8) Aubrun, Charles V., "Prefacio" En La Comedia española, Ed. Taurus, Madrid, 1968.

- (9) Vid., Hesse, Everett W., La comedia y sus intérpretes, - Ed. Castalia, Madrid, 1972, Capítulo II.
- (10) Vid., Ruiz Ramón, Francisco, Historia del teatro español, Alianza Editorial, Madrid, 1971, Capítulo III.
- (11) Vid., Hesse, Everett W., Op. Cit., Capítulo VII.
- (12) Vega, Lope de, Arte nuevo de hacer comedias, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. 18. (Col. Austral, No. 842).
- (13) Vid., Casaldueiro, Joaquín, Estudios sobre el teatro español, Gredos, Madrid, 1962, pp. 9-44.
- (14) Vid., Hesse, Everett W., Op. Cit., Capítulo IV.

CONCLUSIONES

Durante buena parte del siglo XIX, México contó con un teatro tan pobre e inestable como la nación misma. A la par de este teatro, reflejo de la vida social y política del país, se desarrollaba otro, más amplio y diversificado, un teatro de la vida cotidiana.

La vida de la nación se convertía en una representación teatral. Su escenario era todo el territorio nacional, -- los actores y espectadores, los habitantes del mismo, y los espectáculos representados, los acontecimientos sociales, políticos y religiosos de cada día.

El pueblo acudía gustoso a festejar y celebrar cualquier clase de sucesos, sin distinguir realmente unos de otros, satisfecho tan solo con que la vida le ofreciera una pequeña diversión capaz de romper con la rutina diaria.

El incesante deseo de tomarlo todo a juego, a diversión por parte de los habitantes del país, daban claras muestras de su inmadurez y de su total carencia de identidad y conciencia nacional.

La falta de una conciencia social, política y religiosa

en el pueblo mexicano y sus ansias por encontrar en cada día una nueva distracción, originó que todos los acontecimientos de la nación se desarrollaran bajo las mismas o muy parecidas normas. El pueblo se entregaba apasionadamente a Juárez o a Maximiliano en el poder, a Jesucristo en el pesebre o en la cruz, a la Virgen de Guadalupe o a la de los Remedios, o a los grandes cantantes de ópera del momento, sin dárles a cada uno su propio lugar.

El pueblo incapaz de comprender y de enfrentarse a su realidad, prefería buscar el lado ameno, fácil y divertido de la vida.

México en el siglo XIX se vió invadido por el Romanticismo. El espíritu romántico impregnó, no sólo a todas las Artes, sino también a las costumbres, a las formas de vestir, de hablar, de sentir, en una palabra, de vivir. En este ámbito sensible y sentimental, la ópera se apoderó de los escenarios y del gusto de los mexicanos. La ópera con sus lujos y sus tintes románticos, concordaba cabalmente con una sociedad que vivía de la apariencia. Así la ópera se convirtió en el reflejamiento de la sociedad mexicana del siglo pasado.

Durante este siglo, el gobierno en el poder sólo se preocupaba por resolver los problemas de orden político y poco o nada de los asuntos económicos, culturales y científicos del-

país. El destino de la nación estaba encomendado a unos cuantos, los que desempeñaban las funciones vitales de México. Dentro de este reducido y selecto grupo de personajes, destaca la figura de Vicente Riva Palacio, hombre de convicciones firmes. Supo defender las ideas liberales que profesaba, tanto con las letras como con las armas.

Activo y fiel colaborador de Ignacio M. Altamirano, en el proyecto nacionalista por crear una literatura y una cultura de verdaderas raíces mexicanas.

La producción dramática de Riva Palacio y Mateos señaló nuevos caminos para el teatro mexicano, y tanto es así, que hoy los consideramos los iniciadores del teatro auténticamente mexicano, por sus obras de temas y personajes populares. El teatro de Riva Palacio y Mateos es el retrato de la realidad mexicana, sublime y grotesca; dramas y comedias en los que los autores exaltan, censuran, ridiculizan y aconsejan a la sociedad.

Así también la narrativa de Riva Palacio formó parte importante de los propósitos por nacionalizar la literatura emprendidos por los literatos del siglo XIX. Sus novelas de tema histórico recobraron, reconstruyeron y revaloraron el período colonial y fungieron como el mejor instrumento de divulgación para sus ideales liberales.

Los folletines de Riva Palacio los podemos catalogar como novelas teatralizadas. El autor supo aprovechar muchos de los temas y recursos de la comedia de capa y espada de los Siglos de Oro español, coexistentes a la etapa virreinal mexicana para ofrecer a sus lectores una recreación amena, directa y vital de la Nueva España, de la Colonia, de los primeros esfuerzos realizados para conquistar la libertad.

El deseo constante de Riva Palacio, puesto de manifiesto en toda su producción literaria, fue el de crear una obra didáctica que le permitiera educar, politizar y moralizar al público, con el objeto de formar una conciencia nacional, hasta ese entonces tan desconocida para el pueblo mexicano. Es esta la razón por la cual, los personajes de sus novelas y representaciones teatrales no presentan una psicología ni profunda, ni definida. Su preocupación la situaba no en la psicología de los personajes, sino más bien en la psicología de los lectores y espectadores a quienes pretendía transmitir su mensaje. Riva Palacio no maneja individuos con psicología propia, sino alegorías esencialmente morales: generosidad, piedad, nobleza, valentía, compasión, tolerancia, honor, amor, justicia, libertad.

El gran éxito alcanzado por Riva Palacio, tanto en sus novelas, que hicieron aumentar el tiraje de los periódicos en los que eran publicadas, como en sus obras teatrales, representadas un número mayor de veces que el de ningún otro autor has-

ta entonces, a las que acudían a presenciárlas los mismos que eran atacados y censurados en ellas, demuestran que es posible realizar una obra didáctica que llegue, con nueva y sea bien recibida por el público. Sin embargo, y a pesar de la popularidad que obtuvo Riva Palacio con su literatura, no pudo conseguir su propósito de formar una conciencia nacional en el pueblo, hecho del que nos podemos percatar, puesto que aún hasta nuestros días, el pueblo mexicano sigue careciendo de una auténtica conciencia social, política y nacional; y perpetúa su manera de vivir, dentro de la apatencia, la diversión y el desinterés, ante la trascendencia de la vida.

El fracaso de Riva Palacio en sus propósitos de concientización popular, lo atribuímos por una parte, a la falta de medios económicos y culturales del pueblo mexicano del siglo pasado, en su mayoría miserable y analfabeta, lo que le impedía comprender cabalmente sus ideas, cuando éstas le llegaban a sus oídos, pues en un país de tanta extensión territorial, para aumentar sus males centralistas por excelencia, sin importar el gobierno en turno, era mínima la masa lectora y muchísimo menor la que podía ingresar a una sala teatral. Sin olvidar además que Riva Palacio nunca se acercó a los teatros realmente populares, sus obras fueron representadas en los mejores teatros de la ciudad, el Gran Nacional, el Iturbide o el Principal, salas para la burguesía y no para el pueblo. Y por otra parte, como buen romántico que fue Riva Palacio, planteó en sus obras una -

crítica social, política y moral, graciosa, chispeante, amena o conmovedora, pero siempre se mantuvo en la superficie, sin nunca profundizar, se quedó en la burla, el reproche o el consejo para el opresor y en la exaltación y el consuelo para el oprimido.

Riva Palacio creyó idealistamente que la solución para los complejos conflictos de la nación, se encontraba en gran medida, en la divulgación de la cultura. La educación al alcance del pueblo originaría buenos ciudadanos y buenos gobernantes, y por consecuencia, una patria perfecta, una patria feliz.

Al igual que los comediógrafos y folletinistas románticos europeos del siglo XIX, que como observa Umberto Eco, nunca pudieron proponer resoluciones basadas en la justicia económica y social, y que prefirieron permanecer en sueños e ideales moralizantes imposibles de alcanzar, más al servicio de la burguesía que de las mayorías desposeídas, Riva Palacio no llegó en sus obras a realizar un análisis más realista de la verdadera situación, ni logró vislumbrar soluciones que permitieran cambios tangibles y auténticos para la sociedad mexicana.

Sin embargo, Riva Palacio nos mostró el camino a seguir para poder crear una conciencia y una identidad nacional en el pueblo mexicano. Es necesario entonces, que cada día surjan nuevos impulsores de la cultura, que como Riva Palacio, ra-

diquen su interés en el desarrollo de las mayorías, y más autores que produzcan una literatura didáctica, pero con un didactismo más revolucionario, que inquiete e impulse al pueblo a cobrar conciencia de su nacionalidad y de su verdadero significado.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía directa:

- 1.- Riva Palacio, Vicente, Los Piratas del Golfo, Prol. - de Antonio Castro Leal, Ed. Porrúa, México, 1974, 2 T., 330 - pp., 334 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, Núms. 25 y 26).
- 2.- Riva Palacio, Vicente, Monja y casada, virgen y mártir, Prol. Antonio Castro Leal, Ed. Porrúa, México, 1974, 2 T., 337 pp., 370 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, Núms., - 20 y 21).
- 3.- Riva Palacio, Vicente, Martín Garatuza, Prol. Antonio Castro Leal, Ed. Porrúa, México, 1975, 2 T., 343 pp., 340 - pp. (Colección de Escritores Mexicanos, Núms. 20 y 21).
- 4.- Riva Palacio, Vicente, Memorias de un impostor, Don - Guillén de Lampart, Rey de México, Prol. de Antonio Castro Leal, Ed. Porrúa, México, 1946, 2, T. 314 pp., 349 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, - Núms. 33 y 34).
- 5.- Riva Palacio, Vicente, Las dos emparedadas, Ed. Nueva España, México, 535, pp. (Colección de Novelas Selectas).
- 6.- Riva Palacio, Vicente, Los Ceros, Galería de Contemporáneos, Prol. de José Ortiz - Monasterio, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979, 402 pp.
- 7.- Riva Palacio, Vicente, Cuentos del General, Prol. Clementina Díaz y de Ovando, Ed. - Porrúa, México, 1975, 110 pp. - (Col. "Sepan Cuantos..." Núm. - 101).

- 8.- Riva Palacio, Vicente, Antología, Prol. Clementina Díaz y de Ovando, UNAM, México, 1976, 133 pp. (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, Núm. 79).
- 9.- Riva Palacio, Vicente, y otros, México a través de los siglos, Ed. Nacional, México, 1963, 5 T. 911 pp., 915 pp., 788 pp., 859 pp., 868 pp.
- 10.- Riva Palacio, Vicente y Mateos, Juan Antonio, Las lirás hermanas, Ed. Díaz de León y S. White, México, 1871, 440 pp.
- Bibliografía indirecta:**
- 1.- Aubrun, Charles V, La comedia española, Ed. Taurus, Madrid, 1968, 303 pp.
- 2.- Baty, G. y Chavance, R, El arte teatral, F.C.E., México, 1965, 270 pp. (Col. Brevearios Núm. 45).
- 3.- Calderón de la Barca, Marquesa, La vida en México, Ed. Porrúa, México, 1981, 403 pp., (Col. "Sepan Cuantos..." Núm. 74).
- 4.- Cándido, Antonio, "Literatura y subdesarrollo", - en América Latina en su literatura, Ed. Siglo XXI, México, 1974, pp. 335, 353 (Serie "América Latina en su Cultura").
- 5.- Casaldueiro, Joaquín, Estudios sobre el Teatro Español, Ed. Gredos, Madrid, 1962, 258 pp. (Col. Biblioteca Románica Hispánica, Núm. 54).
- 6.- Cosío Villegas, Daniel, y otros, Historia General de México, -- Colegio de México, 1981, 2 T. 1548 pp.
- 7.- Díaz-Plaja, Guillermo, Introducción al estudio del -- romanticismo español, Ed. Espasa-Calpe, Barcelona, 1941, 197 pp. (Col. Austral, Núm. 1147).

- 8.- Eco, Umberto y otros, Socialismo y consolación, Tusquets Editor, Barcelona, 1970, 82 pp.
- 9.- Glantz, Margo, "Memorias de mis tiempos, representatividad de una realidad teatral", en Guillermo Prieto, Tres semblanzas, Cuadernos de Humanidades 7, Universidad Nacional Autónoma de México Difusión Cultural, pp. 29-56 .
- 10.- González Peña, Carlos, Historia de la Literatura Mexicana, Ed. Porrúa, México, -- 1975, 339 pp. (Col. "Sepan -- Cuantos..." Núm. 44).
- 11.- Hesse, Everett W., La comedia y sus intérpretes, -- Ed. Castalia, Madrid, 1972, -- 207 pp.
- 12.- Jiménez Rueda, Julio, Historia de la Literatura Mexicana, Ediciones Botas, México, 1960, 417.pp.
- 13.- Kayser, Wolfgang, Lo grotesco, Ed. Nova, Buenos-Aires, 1964, 232 pp. (Biblioteca Arte y Ciencia de la expresión).
- 14.- Kolonitz, Condesa Paula, Un viaje a México en 1864, SEP, México, 1976, 148 pp. (Col. -- SEP Setentas Núm. 291).
- 15.- López Cámara, Francisco, La estructura económica y social de México en la época de la Reforma, Ed. Siglo XXI, México, 1973, 244 pp.
- 16.- Lukács, Georg, La novela histórica, Ed. Era, -- México, 1966, 441 pp.
- 17.- María y Campos, Armando de, De la Reforma al Imperio, Ed. -- Helio México, 1958, 112 pp. -- (Col. Temas Teatrales).
- 18.- O'Gorman, Edmundo, "La Historiografía", en 50 -- años de revolución, FCE, México, 1960, pp. 423-426.

- 19.- Olavarria y Ferrari, Enrique, Reseña Histórica del Teatro de México, Ed. Porrúa, México, -- 1961.
- 20.- Picard, Roger, El romanticismo social, F.C.E., México, 1947, 363 pp.
- 21.- Prieto, Guillermo, Memorias de mis tiempos, Ed. - Patria, México, 1969, 557 pp.
- 22.- Reyes de la Maza, Luis, El Teatro en México de la In-- dependencia al Imperio, UNAM, - México, 1958, 238 pp. (Insti-- tuto de Investigaciones Esté-- ticas).
- 23.- Reyes de la Maza, Luis, El Teatro en México entre La - Reforma y El Imperio, UNAM, Mé-- xico, 1958, 195 pp. (Instituto de Investigaciones Estéticas).
- 24.- Reyes de la Maza, Luis, El Teatro en México en la Epo-- ca de Juárez, UNAM, México, -- 1961, 249 pp. (Instituto de In-- vestigaciones Estéticas).
- 25.- Reyes de la Maza, Luis, Cien años de Teatro en México, SEP, México, 1973, 161 pp. -- (Col. SEP Setentas, Núm. 61).
- 26.- Rufz Ramón, Francisco, Historia del Teatro español, - Alianza Editorial, Madrid, - - 1971, 449 pp. (El libro de bol-- sillo Núm. 66).
- 27.- Urbina, Luis G., La vida literaria de México, - Ed. Porrúa, México, 1965, 397- pp. (Col. de Escritores Mexica-- nos, Núm. 27).
- 28.- Vega, Lope de, Fuente Ovejuna; Peribáñez; El- mejor Alcalde, el Rey; El Caba- llero de Olmedo; Ed. Porrúa, - México, 1962, 229 pp. (Col. -- "Sepan cuantos...").
- 29.- Vega, Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias; - La discreta enamorada; Ed. Es- pasa Calpe, Madrid, 1967, 153- pp. (Col. Austral, Núm. 842).

- 30.- Víctor Hugo, Cronwell, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967, 203 pp. (Col. Austral, Núm. 673).

HEMEROGRAFIA

- 1.- Díaz y de Ovando, Clementina, "Un gran literato liberal, Vicente Riva Palacio", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, Núm. 27, 1958, pp. 47-63.
- 2.- Díaz y de Ovando, Clementina, "Vida y obra de Vicente Riva Palacio", en La vida en la cultura al triunfo de la revolución, I.N.B.A., México, 1960, pp. 227-246.
- 3.- Mateos, Juan Antonio, "El teatro religioso", en El Monitor Republicano, México, 4 de julio de 1871, P. 1.
- 4.- Mateos, Juan Antonio, "El teatro lírico", en El Monitor Republicano, México, 4 de julio de 1871, P. 2.
- 5.- Millán, María del Carmen, "Tres novelistas de la Reforma", en La Palabra y el Hombre, Rev. de la U. Veracruzana, núm. 4, 1957, oct-dic., pp. 53-63.
- 6.- Muñoz y Pérez, Daniel, "Del recinto de Juárez, Grál., Lic. don Vicente Riva Palacio", en Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, año XI, época segunda, núm. 319, 15 may., 1965, pp. 11-13; núm. 320, pp. 7-9.
- 7.- Reyes de la Maza, Luis, "El lugar de Juan A. Mateos en el teatro mexicano", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, núm. 26, 1957, pp. 67-76.

8.- Reyes de la Maza, Luis,

"Don Juan a Mateos como dramaturgo" en El Nacional, México, 27 feb., 1966, p. 5; 10. mar., 1966, p. 5; 2 mar., 1966; p. - 5; 3 mar., 1966, p. 5; 4 mar., 1966, p. 5; 5 mar., 1966, p. - 5.

INDICE

	PAGINA.
INTRODUCCION.	1
CAPITULO I. VICENTE RIVA PALACIO, UN HOMBRE DE SU SIGLO.	5
1.1. MEXICO SOCIAL, POLITICO Y LITERARIO.	5
1.1.1. Sociedad.	5
1.1.2. Político.	12
1.1.3. Literatura.	13
1.2. VICENTE RIVA PALACIO.	18
1.2.1. Su personalidad.	18
1.2.2. Su pensamiento.	26
1.2.2.1. En política.	26
1.2.2.2. En historia.	28
1.2.2.3. En filosofía.	29
1.2.2.4. En literatura.	30
CAPITULO II. LA VIDA TEATRAL EN MEXICO.	33
II.1. EL TEATRO DE MEXICO INDEPENDIENTE--1821-1863.	33
II.2. EL TEATRO DE LA VIDA CONTIDIANA.	38
II.2.1. El teatro social.	39
II.2.2. Teatro Político.	44
II.2.3. Teatro Religioso.	49
II.2.4. Teatro lírico.	57

CAPITULO III. DEL DRAMA DEL MUNDO AL MUNDO DEL DRAMA.	64
III.1. EL AUTOR TEATRAL.	64
III.2. EL TEATRO NACIONAL.	66
III.3. EL TEATRO ROMANTICO.	72
III.4. EL TEATRO DE LO SUBLIME Y LO GROTESCO.	76
III.4.1. Teatro de los sublime: La Hija -- del Cantero.	78
III.4.1.1. La Bondad y la santidad del pueblo	79
III.4.1.2. El Ideal femenino	83
III.4.1.3. Apariencia y casualidad.	87
III.4.1.4. El sino trágico.	90
III.4.2. Teatro de lo grotesco: Borrascas de un sobretodo.	92
III.4.2.1. El antihéroe.	93
III.4.2.2. La escenografía y el paisaje.	96
III.4.2.3. El teatro dentro del teatro.	97
III.4.2.4. El disfraz y el embozo.	101
III.4.2.5. Elementos de reconocimiento.	103
III.4.3. La versificación.	103
CAPITULO IV. LA NOVELA TEATRALIZADA.	106
IV.1. LA NOVELA ROMANTICA.	106
IV.2. LA NOVELA HISTORICA.	109
IV.3. LA NOVELA SOCIAL.	113

IV.4.	LA NOVELA DE FOLLETIN.	119
IV.4.1.	Relación Héroe-Villano.	124
IV.5.	LA NOVELA TEATRAL.	127
IV.5.1.	La trama.	131
IV.5.2.	La acción.	133
IV.5.3.	Los personajes.	135
IV.5.3.1.	El rey.	137
IV.5.3.2.	El caballero.	139
IV.5.3.3.	Galán y Dama.	140
IV.5.3.4.	El gracioso.	143
IV.5.4.	El tema.	144
IV.5.4.1.	El honor o la honra.	145
IV.5.4.2.	El amor.	151
IV.5.4.3.	Ciudad-aldea.	157
IV.5.5.	Los recursos.	159
IV.5.5.1.	El claro oscuro.	159
IV.5.5.2.	El embozamiento.	160
IV.5.5.2.1.	El disfraz.	160
IV.5.5.2.2.	El embozo.	161
IV.5.5.2.3.	La noche.	161
IV.5.5.3.	Los sentidos.	162
IV.5.5.4.	Las señales.	163
	CONCLUSIONES.	165
	BIBLIOGRAFIA.	172