



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Denuncia y crítica social en la zarzuela *En la hacienda* (1907), de Federico Carlos Kegel.

TESIS

Que para obtener el Título de

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Misael Jonatán Pérez Olvera

Asesor de Tesis: **Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé-Goyri**

Sinodales:

Prof. Alejandro Ainslie Aspuru

Mtro. Benjamín Gavarre Silva

Lic. Daniel Huicochea Cruz

Mtro. Omar García Sandoval

México, DF., Julio de 2015.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA.

A Dios.

A mis abuelos: Esperanza, Antonio, Mina y Felito, por heredarme a mis padres y compartir conmigo un poco de su existencia.

A mi madre y mi padre: Ángela y Genaro, por darme la vida y apoyarme siempre.

A mis hermanos y hermana: Alejandro, Genaro, Aquileo, Ausencio y Yesmé Noemí.

A mis hijos: Sibel Geraldine y Jalil Emmanuel.

A tí que eres mi luz y me guías siempre.

A mis profesoras y profesores: Felipe Neri, María Elena, Ignacio Zaldívar; Carlos Quintanar, Rodolfo Valencia, Lech Helwig Görzinsky, Norma Román Calvo y todos aquellos y aquellas que han contribuido en mi formación, sembrando la semilla del saber.

A Silvia Gutiérrez, por su apoyo.

A la Doctora Josefina Mac Gregor, por su orientación y apoyo.

A las Profesoras: Rosa María Ruíz y Rosa Montenegro, por su apoyo.

A la UNAM.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
1.-DEFINICIÓN Y CONTEXTO DEL TEATRO DE GÉNERO CHICO EN MÉXICO.	
1.1.-El contexto socio-político en el porfiriato.....	1
1.2.-El ambiente artístico-cultural en el porfiriato.....	16
1.3.-El género chico.....	33
2.- ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA OBRA.	
2.1.-El género y el modelo dramático.....	49
2.2.-Estructura externa.....	64
2.3.-Estructura interna.....	81
2.4.- Precisiones sobre las estructuras, interna y externa.....	114
2.5.-Influencias artístico-literarias que aparecen en la zarzuela.....	123
2.6.-La intertextualidad y sus funciones, dramática e ideológica.....	126
3.- LA SOCIEDAD MEXICANA VISTA A TRAVÉS DE LA ZARZUELA EN LA HACIENDA.	
3.1.-El momento histórico-cultural (1907).....	141
3.2.-la vida social en el porfiriato: las haciendas.....	149
3.3.-Reflejos de la vida rural en la obra y su influencia anarco-socialista.....	181
CONCLUSIONES.....	226
BIBLIOGRAFÍA	228

Introducción.

Desde sus orígenes, el teatro ha cumplido diferentes funciones ante la sociedad, algunas veces como ritual, otras como entretenimiento, medio didáctico, recurso de adoctrinamiento y hasta como medio de denuncia. En este sentido se hace necesario comprender la importancia que ha tenido el fenómeno escénico en los diferentes periodos de la humanidad, en nuestro continente y, particularmente, en nuestro país a través de los diferentes momentos histórico-sociales.

Es así, que entre los distintos momentos que ha vivido la escena nacional, el periodo Porfiriano en México se vuelve interesante de atender debido a las circunstancias que vivía el país en aquellos años, y que —de cierta manera— fueron reflejadas en el teatro de género chico mexicano. De esta manera, la zarzuela *En la hacienda* de Federico Carlos Kegel, nos permite distinguir algunos aspectos que formaban parte de la producción teatral de la época, así como los temas que se planteaban desde el escenario y el efecto que las representaciones podían surtir en el público asistente.

Por otra parte, cabe destacar la importancia de comprender el nivel crítico que los autores ejercían desde los tabladros, en los aspectos social y político, aun teniendo “encima” la censura gubernamental; así mismo, la manera en que el género chico —previo a la revolución mexicana— pudo convertirse en parte de la disidencia contra la dictadura.

Además de lo anterior y si bien la obra mencionada es poco conocida debido al tiempo que ha transcurrido desde su creación, puede resultar interesante para los hacedores del espectáculo teatral, debido a los elementos escénico-dramáticos con que ésta cuenta, sea la música y el canto, la trama o incluso la misma intención con que fue creada.

Por lo anterior, al pasar los ojos frente al libreto uno alcanza a cuestionarse: ¿cuál fue el propósito del creador de esta obra? ¿Divertir al espectador con un tema tan serio como el que en ella se expone? O bien, siendo un tema que nunca se había expuesto en los tabladros del género chico mexicano ¿cuáles fueron sus efectos en el público de la época? ¿el género chico logró traspasar los umbrales del simple

entretenimiento y la evasión? ¿Obras como ésta, tenían un propósito concientizador de la sociedad en el sentido de transformar lo existente? Estas y otras preguntas son las que trataremos de responder en la medida que vayamos profundizando en el Estudio.

En lo que respecta a la estructura de esta investigación, se ha de mencionar que en el capítulo primero se observa un panorama general del contexto socio-cultural porfiriano y cómo éste influyó en la producción del género chico mexicano, observando por ejemplo, que los temas de índole económico, jurídico, social y artístico de la época, serán motivos para ser retomados por el teatro y el arte en general, asimismo, se observa un primer acercamiento a los elementos generales que conformaban la producción escénica del género, tales, como el público, los autores-periodistas y algunas manifestaciones de *catarsis* que el “monstruo” experimentaba en las representaciones teatrales.

El segundo capítulo, está centrado principalmente en el estudio dramático de la zarzuela de Kegel, tomando como punto de partida sus orígenes zarzuelísticos y saineteros, así como la conformación de sus estructuras, interna y externa; las influencias romántica y realista que en ella se observan y cómo la obra adquiere un carácter intertextual a partir de una obra shakesperiana, mostrando que el autor de *En la hacienda*, aun siendo periodista y sin tener mayores conocimientos del oficio dramático, logra crear un interesante contrapunto entre los cantables y el texto, además de emplear un juego temporal simbólico que evidencia el nacimiento y desenlace del conflicto.

El tercer y último capítulo, pretende mostrar las circunstancias particulares del país y la sociedad, en el momento preciso de la producción del texto (1907) y su representación, así como identificar la vida social en las haciendas rurales porfirianas y descubrir la manera en que el comportamiento de sus integrantes y el ambiente de las mismas, son recreados en la zarzuela de Kegel, principalmente en lo que respecta a la circunstancia de los peones del campo.

De igual manera, esta última parte, aspira a evidenciar las influencias de pensamiento opositor al régimen, que pudieron aparecer en el texto en cuestión, existiendo la posibilidad de que esta zarzuela fuese empleada como un medio propagandístico de dichas ideologías, y así poder fungir como elemento incitador a la reflexión de un pueblo que estaba en un momento crucial de su existencia y se preparaba para la transformación de su propia circunstancia.

De esta manera y a modo de preludio, se ha de mencionar que en la medida que entendamos nuestras expresiones artísticas y escénicas, estaremos comprendiendo un poco más de la identidad nacional y de lo que somos como un pueblo heredero de sus propias transformaciones.

1.-DEFINICIÓN Y CONTEXTO DEL TEATRO DE GÉNERO CHICO EN MÉXICO.

1.1.-El contexto socio-político en el porfiriato.

“En la tremenda lucha que lidiamos, tiene el crimen su código: no importa que la verdad con el error combata, si un brazo se levanta...se le corta; si un cerebro piensa... ¡se le mata!”.

Manuel Gutiérrez Nájera.

Hubo un periodo en el México pasado que sentó las bases del progreso y la modernidad en el país, pero que como una paradoja indeseable, también sumió a la población en la más ignominiosa miseria, ignorancia y servidumbre. A este periodo se le conoce con el nombre de porfiriato y abarca de 1887 a 1911,¹ porque es la figura de Porfirio Díaz quien lo domina en el más amplio sentido de la palabra y a todos los niveles, desde lo político, económico, jurídico, educativo, militar, religioso, artístico y hasta cultural.

Es decir, que durante este tiempo el país se vio envuelto en un torbellino dictatorial donde la máxima figura del General Porfirio Díaz era festejada, aplaudida y hasta venerada por un grupo de personas llamadas “los científicos”² que eran los principales benefactores del régimen en turno. Y no era para menos, pues juntos habían logrado hacer del territorio un botín para los adinerados mexicanos y extranjeros, a costa del sometimiento del pueblo, de su gente y su tierra.

Fue entonces, cuando México se convirtió en plataforma del conocimiento para unos cuantos y templo de la ignorancia para muchos, una política hecha para los burgueses y un abandono pronunciado para campesinos y proletarios, una mano

¹ Los 4 años que se refieren al gobierno del General Manuel González —de 1880 a 1884— sólo fueron una mascarada continuista que sirvió para prepararle a Díaz el camino de su regreso al poder. Pues según José López Portillo y Rojas, cuando el General asumió el poder, constitucionalmente no estaba permitida la reelección, pero su “innata inteligencia”, logró que el 5 de Mayo de 1878 se elevara a rango Constitucional el precepto de la “No reelección”, sin embargo, esta sólo se limitó a prohibir la reelección continuada del Presidente y los gobernadores, permitiendo la alternada. (López Portillo y Rojas, José, *Elevación y caída de Porfirio Díaz*, en Mancisidor, José. *Historia de la revolución mexicana*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1973, p.16).

² Se designaba con el nombre de “los científicos” al grupo de adictos al régimen porfirista, mote que les vino por abusar mucho de la palabra “científico”.

implacable para los humildes y, perdón y olvido para las injusticias de los potentados; educación y cultura para la elite y remedos de arte para el populacho. Sin embargo y ante este claroscuro político-cultural, el país estaba en desarrollo y no había quien lo detuviera.

A).- Los aspectos político y económico durante el porfiriato.

Primero que nada se debe mencionar que la llegada de Porfirio Díaz estuvo precedida por una larga búsqueda del poder que le llevó diez años de su vida, dos elecciones a la presidencia perdidas (1867,1871) ambas en contienda con Benito Juárez; y tres planes³ con sus respectivos levantamientos militares: el de la Noria, perpetrado en contra del Presidente Juárez; el de Palo Blanco y el de Tuxtepec, este último en contra de Sebastián Lerdo de Tejada. El argumento que daba justificación a sus rebeliones era el desacuerdo en la reelección de los presidentes salientes, pero sólo lograría su aspiración con el plan de Tuxtepec y así, tras este levantamiento armado fue como logró asumir la presidencia de la República.

De esta manera, desde los principios de su mandato, Díaz y su gobierno asumieron una postura paternalista e impositiva, entiéndase, que desde la manera en que buscó asumir el mandato se vislumbraba el tipo de Presidente que sería; sin embargo, él declaraba que su intención era rescatar al país de esas grandes calamidades que lo tenían agobiado, tales como las constantes guerrillas internas, la falta de desarrollo económico y social, la ignorancia, la pobreza, entre otros aspectos; no obstante —señala Daniel Cosío Villegas— el Presidente y sus colaboradores “estaban ligados sólo por una sensación vaga de que las cosas en el país no andaban bien y que de alguna forma debían enderezarse. Ninguno, sin embargo tenía una idea clara de cómo podía componerse la situación”.⁴ Por lo anterior, la falta de ideas y el temperamento personal

³ Al respecto, explica José López Portillo y Rojas, “queda patente que todos aquellos graves motivos expuestos en sus tres planes: el de la Noria, Tuxtepec y Palo Blanco, no fueron más que pretextos para revolver el país, provocar la guerra civil, derrocar a Juárez y a Lerdo y usurpar la presidencia”. (López Portillo y Rojas, José, en *Op. cit.*, en Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.16).

⁴ Cosío Villegas, Daniel, “El tramo moderno”, en Cosío Villegas Daniel, *et. all.*, *Historia Mínima de México*, El Colegio de México, México,1994, p.130.

del nuevo mandatario, hicieron que éste adoptara una ideología donde “la fórmula que expresa fielmente el concepto que Porfirio tenía de un gobernante y [...] de su propia misión, es la bien conocida de “poca política y mucha administración”,⁵ que con el tiempo se transformó en ‘cero política, cien administración’, señala Cosío Villegas.

Paradójicamente, dicha “fórmula” funcionó debido a que el país —entre muchas otras carencias— estaba ávido de paz y de mejorar su condición económica, por ello, “la mucha administración” se tradujo, entre otros aspectos, en la adopción de una política económica clientelista, basada en dos sistemas económicos que prevalecieron de manera paralela en el país: el semi feudalismo⁶ y el capitalismo;⁷ ambos íntimamente relacionados el uno con el otro e integrantes de un mismo engranaje político, el porfiriano.

⁵ Daniel Cosío Villegas explica en *Historia Mínima de México* los aspectos fundamentales de esta fórmula y los resume de la siguiente manera, Primero: quedaba a cargo del Presidente de la República trazar el camino más conveniente para el país, así como determinar los remedios de salvar los obstáculos que en él se presentaran. Segundo: Las Cámaras de Senadores y de Diputados debían aprobar lo que el Presidente les propusiera porque ellas carecían de la información técnica que le daban al Presidente las Secretarías de Estado, y porque el Presidente no tenía otro afán que el desinteresado de servir al país. Tercero: La opinión pública y el pueblo habían de confiar en la habilidad y patriotismo de su Presidente, y renovar esa confianza al palpar los frutos benéficos de su acción. Cuarto: La fórmula significaba que la confrontación abierta, pública, de intereses, opiniones o sentimientos opuestos resultaba estéril, y lo único fecundo era la acción presidencial, encaminada siempre al progreso material, manteniendo el orden y la paz como su condición necesaria. (Pp. 131-132).

⁶ El sistema feudal de producción —explica Alberto Bremauntz— está basado en la mano de obra barata del trabajador o el esclavo, siendo la agricultura su principal fuente de trabajo. En este sistema no existe la competencia libre sino la reglamentación de gremios y corporaciones que distribuyen el trabajo productivo. Y se dice que en el porfiriato existió el semi-feudalismo debido a la relación de trabajo establecida entre el amo-señor y el campesino-siervo, éste último, casi esclavo. (Bremauntz, Alberto. *Panorama social de las revoluciones de México*, Ediciones Jurídico Sociales, México, 1960, p.24).

⁷ Lo característico del régimen capitalista —agrega Alberto Bremauntz— es precisamente que la relación fundamental de producción está constituida por la propiedad privada, coexistiendo con la del pequeño propietario, del artesano y del campesino; en él, el obrero vende su fuerza de trabajo por un salario con el que no se paga toda la fuerza que desarrolla para el mismo, agudizando así su dolor y su miseria. Entonces en el sistema capitalista existen dos clases fundamentales: la capitalista o grande Burguesía y la proletaria. Entre una y otra, existe la clase media, que forma la pequeña burguesía, en la que están comprendidos los pequeños industriales, pequeños agricultores, pequeños comerciantes, la intelectualidad, la burocracia y el artesanado. (Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, pp. 25, 27-28).

Con lo anterior, las acciones gubernamentales de inmediato se orientaron hacia la puesta en marcha de una infraestructura productiva como la construcción de una red ferroviaria, una red de telégrafos, red de servicio telefónico, la construcción de caminos y carreteras transitables, instalaciones portuarias, la creación de la red eléctrica para las ciudades, inversión en la industria (tabacalera, textil, etc.) y a sobremanera se buscó la explotación de las riquezas mineras y petroleras del país. Del mismo modo, se dio preferencia al grupo de inversionistas en el sector bancario, en el comercio interno y externo y en las manufacturas.⁸

En este sentido, si bien el Sistema porfiriano propició la acumulación de capital, se hizo para beneficio exterior. Esto trajo como consecuencia una economía aparentemente sólida, pero dependiente de las potencias económicas extranjeras.

Por lo que antecede, y para estimular las producciones agrícolas exportables durante el porfiriato, las propiedades rústicas y urbanas de la Iglesia, nacionalizadas por las Leyes de Reforma; fueron a dar a manos de ‘los denunciantes’, en su mayor parte ricos propietarios (mexicanos y extranjeros) a los cuales se otorgaron ‘facilidades’ para adquirirlas.⁹

Consecuentemente, no se propició la formación de la pequeña propiedad para estimular el desarrollo agrícola; por el contrario, se provocó el latifundismo o *hacendismo*, aprovechando la liberación de las tierras de la Iglesia y despojando —en muchas ocasiones por la fuerza— a las comunidades indígenas de su fuente de trabajo: la tierra.

⁸ José Mancisidor señala que con la llegada de Díaz al poder, México se insertaba en el capitalismo mundial y al servicio de los intereses y conveniencias externas, más no nacionales, significando que el país tendría que dirigir su política social y económica en pos de los objetivos extranjeros.

⁹ Desde la entrada del porfiriato (1877) y en los años subsecuentes, se llevó a cabo la expropiación de tierras y se dictaron las Leyes de Colonización, para lo cual se organizaron en el país varias compañías denominadas “deslindadoras”, cuya función consistía en deslindar las tierras baldías (tierras que habían pertenecido a la Iglesia o a las comunidades indígenas) y entregarlas a particulares para que las trabajaran. Terrenos que por su gran extensión, no era posible abastecerlos con el adecuado cultivo, debido a que los trabajadores con los que contaban las haciendas no eran suficientes, entonces, la tierra se desperdiciaba y la producción no era buena.

Lo anterior, dio como consecuencia la formación de dos clases rurales históricamente antagónicas,¹⁰ una con todos los privilegios: hacendados y latifundistas; y otra completamente despojada y desprotegida: campesinos y peones sin tierras, quienes para poder sobrevivir tenían que trabajar en condiciones infrahumanas muy parecidas al esclavismo de la edad media.¹¹

En otros términos, la industrialización como el latifundismo, fueron acrecentando una sociedad cada vez más polarizada, unos cuantos más ricos y unos muchos más pobres. Sin caer en la exageración, se podría afirmar que esta situación fue uno de los motivos que —en su momento— propiciaron la decadencia del régimen porfirista. Claro está, que el mismo régimen —junto con las circunstancias propias del país— fue el encargado de ir entretejiendo la maraña de una sociedad acorde con las exigencias (sociopolíticas) del momento histórico, de esta manera y para estar a tono con las grandes potencias mundiales, asumió y adoptó una ideología que pudiera legitimar su manera de actuar donde el lema central era: el pez grande se come al más pequeño.

B).-La filosofía positivista y el adiestramiento de las conciencias.

Por supuesto que una administración centralista y oligárquica como la del porfiriato, encontró fácil justificación y apoyo en el pensamiento de la filosofía positivista propuesta —años atrás— por Augusto Comte (1798-1857),¹² debido a que aquella se adaptaba fielmente a los intereses de la clase dominante y por así convenir a las ambiciones del Gabinete y el mismo dictador.

¹⁰ Recuérdese que las haciendas existían desde la Colonia, pero en su mayoría estaban en manos del clero católico.

¹¹ Para ilustrar la magnitud de lo que se está hablando, obsérvese la publicación de *Estadísticas Sociales del Porfiriato* —mencionada por Alberto Bremauntz— en la que menciona que para 1910 la población agrícola estaba conformada de 830 Hacendados; 410,345 agricultores y 3,123,975 jornaleros de campo, siendo un total de habitantes de 15,160,369. Es decir, que la cantidad de amos-hacendados era mínima, comparada con la suma abismal de jornaleros y agricultores. (Bremauntz, Alberto, *Op.cit.*, p.130).

¹² El francés Augusto Comte introdujo al campo del conocimiento científico y social el positivismo, que es un sistema filosófico según el cual el hombre no puede conocer el auténtico ser de las cosas y debe contentarse con las verdades obtenidas por la observación y experiencia. Es decir, por lo palpable, lo material. En general y, ya en su evolución, el positivismo se interesó por la reorganización de la vida social para el bien de la humanidad a través del conocimiento científico y, por esta vía, del control de las fuerzas naturales. Los dos componentes principales del positivismo, la filosofía y el gobierno (o programa de conducta individual y social), fueron más tarde unificados por Comte en un todo bajo la concepción de una religión en la cual la humanidad era el objeto de culto.

De esta manera —según los seguidores de esta filosofía— a través de dicho pensamiento y la aplicación de la Ciencia, un pueblo podía llegar al desarrollo social, pues lo científico garantizaba el progreso, un progreso ordenado en el campo de la Ciencia, que condenaba la revolución y promovía la evolución.¹³

Sucedió entonces que una vez aceptada la ideología introducida a México por Gabino Barreda en 1867 ¹⁴ —cuando aún Juárez era presidente—, aquella se convirtió en bandera de legitimación para el régimen advenedizo, “la libertad, el orden y el progreso” en manos de la dirigencia porfirista se tradujo en una *libertad* como medio para hacer y deshacer a conveniencia de los intereses de la “clase civilizada”, el *orden* como sustento de la paz a base de represión y sometimiento y un *progreso* materializado en la industrialización del país a costa de lo que fuera, argumentos suficientes planteados por el grupo de los científicos para implantar su visión de la Ciencia, en beneficio propio.

Visto de otra manera, la aplicación práctica de este pensamiento en el ámbito social se materializaba en lo que Miguel S. Macedo —uno de los teóricos del porfiriato— explicaba al decir que la sociedad era como “un campo ordenado en el cual les corresponde a unos dirigir y a otros obedecer”.¹⁵ Según esta afirmación, los primeros están impulsados por diferentes estímulos: el afecto, la riqueza y la sabiduría. Los segundos —los inferiores—, deben mostrar hacia los superiores “veneración y gratitud”, por tanto, están obligados al deber del respeto y, si el sabio es el dueño de la Ciencia, “el deber de los inferiores es el de acatarlo, respetarlo y ayudarlo”.¹⁶

¹³ Sierra Campuzano, Claudia. *Historia de México 1, a la luz de los especialistas*. Colección Otro mundo es Posible, CONACULTA-INAH, México, 2009, p.371.

¹⁴ Si bien es cierto que “el positivismo había jugado un papel revolucionario en México, durante los días del Presidente Juárez, cuando para combatir el dogma de la Iglesia hubo de recurrir a la Ciencia y forjar, sobre una base científica, una nueva ciencia nacional”, dice Mancisidor, la clase social que en el tiempo de Juárez albergaba una burguesía liberal, progresista, cuyas bases históricas se hicieron más grandes con la Reforma, ahora, en el porfiriato, se había convertido en una burguesía terrateniente, semifeudal, y al servicio de los grandes intereses capitalistas extranjeros, decidida a conservar el poder. Por ello, a fines de siglo XIX e inicio del XX, el positivismo ya no era funcional de acuerdo a las problemáticas que presentaba el país.

¹⁵ Macedo, Miguel S., en Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.43.

¹⁶ *Ídem*.

En consecuencia, a la clase educada en la ciencia del saber —la clase superior— le correspondía dirigir, ser respetada y mandar; por el contrario, a la clase inferior (proletaria, trabajadora, campesina y pobre) le correspondía venerar, respetar, obedecer y hasta ayudar, aunque fuese en su propio detrimento, pues en esta lógica “si las masas proletarias carecían de posibilidades de adquirir los elementos culturales indispensables a toda clase dirigente, y si sólo los científicos se hallaban en condiciones de lograrlo, su aptitud cultural era indiscutible y, por tanto, sólo ellos los más aptos, debían regir la vida del país”.¹⁷

Y en efecto, así era la política social del gobierno en turno: la justicia se impartía a favor de los ricos y poderosos, hubo despojo de tierras en detrimento de las clases más desprotegidas (indígenas y campesinos) y la industrialización y comercio beneficiaron económicamente a los capitalistas nacionales, pero sobre todo a los extranjeros.

C).-El aspecto educativo.

En lo que respecta a la política educativa, la ideología clasista dominante enarboló la instrucción como uno de los pilares para el desarrollo del país, “los científicos” fijaron la mirada en la creación de un aparato educativo y decidieron continuar la labor de Don Gabino Barreda —quien años antes había organizado por encargo del Presidente Juárez, la Escuela Nacional Preparatoria— fomentando con ello, la construcción de escuelas en todos los niveles educativos.

Entonces apareció la figura del Licenciado Justo Sierra quien “organizó y estuvo al frente de la educación un largo periodo de tiempo, orientándola y transformándola en sus aspectos técnicos, científicos y pedagógicos”.¹⁸ Bajo su dirección se instauró en 1888, la Ley de Instrucción Obligatoria,¹⁹ en 1905 se creó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y en 1910, la Universidad Nacional.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, p.123.

¹⁹ Según Sierra Campuzano, en ella se decretaba que la Instrucción Primaria Elemental era obligatoria en el Distrito y Territorios, para hombres y mujeres de seis a doce años. (Sierra Campuzano, Claudia, *Op.cit.*, p.373).

Lo mejor de todo —señala Luis González— es que con lo antes mencionado, se sentaron las bases para la enseñanza de la educación formal en todos los niveles: básico, medio superior y superior. De manera que “en 1900 las escuelas primarias oficiales sumaban ya 12 mil y el total de alumnos 700 mil. Las secundarias eran 77, con un total de 7500 alumnos. En 1902 funcionaban a la manera de la Escuela Nacional Preparatoria otras 33, en los estados”,²⁰ en una población nacional de aproximadamente 15 millones de habitantes.

Sin embargo y a pesar del mencionado “progreso académico”, “La ignorancia de las masas era considerable, un gran porcentaje de hombres, mujeres y niños no sabían leer ni escribir, según las estadísticas oficiales, no obstante las escuelas primarias establecidas”;²¹ que no bastaban para atender a la población, sobre todo en las zonas rurales apartadas donde la educación era escasa y de mala calidad. Pues la educación oficial y más aún la educación superior eran deliberadamente burguesas, elitistas y a la medida de los ciudadanos de clase media y aun alta, debido a ello “las diferencias regionales eran marcadas: mientras que en el norte los índices de esta lacra (el analfabetismo) eran menos graves, en el sur, 9 de cada 10 habitantes era analfabeta”.²²

Asimismo, tocante a la educación superior, cabe resaltar que para 1900, la mitad de los profesionistas habitaban principalmente en cuatro Estados de la República: Ciudad de México, Guadalajara, Puebla y Yucatán. De modo que el estudio universitario —igual que ahora— era una especie de lujo que excluía a la mayor parte de población, particularmente a la que vivía en el campo, en condiciones de extrema pobreza.

Así que, al no haberse creado las condiciones necesarias para lograr los ansiados propósitos, para el año de 1910, se demostró que el programa educativo porfiriano había

²⁰ González, Luis, “El liberalismo triunfante”, en Cosío Villegas, Daniel (Coord.). *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 684-685.

²¹ Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, p.117.

²² Sierra Campuzano, Claudia, *Op. cit.*, p.373.

fracasado: “74.6% de los niños en edad escolar no asistía a la escuela y el analfabetismo era del orden de 84 %”.²³

D).-El contradictorio progreso porfiriano y la desigualdad social.

Como consecuencia de las circunstancias mencionadas y más allá de los discursos bien intencionados, el país sufría una excesiva desigualdad social que sin lugar a duda impactaba en todos los ámbitos. “El bienestar —dice Luis González— alcanzó a poquísimos y a costa [...] de las mayorías. La superioridad y riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros”.²⁴

Entonces, como hoy, la prosperidad se garantizaba por la posesión de lo material y la riqueza como suma de bienes, simbolizaba el desarrollo, pero éste —a diferencia de otras partes del mundo capitalista²⁵— no alcanzó a todos, ya que las ganancias de la creciente bonanza no se repartía en proporciones iguales entre los distintos miembros de la sociedad, los ricos buscaban ser más ricos, haciendo más pobres a los pobres. Y esta situación era tan marcada que “en la sociedad mexicana de entonces, lo que hoy se llama movilidad o capilaridad social era muy limitada [...] de manera que quien nacía pobre y era un ‘don nadie’ moría en esa condición”,²⁶ afirma Cossío Villegas.

Esta situación hizo que la mayor parte de la población careciera de los recursos suficientes para cubrir sus necesidades básicas como alimentación, salud, educación y hasta justicia, pues esta última —igual que ahora— se compraba y se otorgaba al mejor postor.

²³ *Ídem.*

²⁴ González, Luis, *Op. cit.*, p. 685.

²⁵ Recuérdese que en países capitalistas como Estados Unidos de América e Inglaterra, el progreso material se vio reflejado en la prosperidad de la sociedad en su conjunto, allí, las condiciones de vida de sus habitantes, se elevaron conforme la riqueza de aquellas naciones.

²⁶ Cossío Villegas, Daniel, *Op. cit.*, p.133.

Por otro lado, mientras la superioridad social, económica y política era representada por el reducido grupo de favoritos del régimen —que cada día acrecentaba sus bienes—, la clase trabajadora mantenía un sueldo tan bajo ^{27,28} que esta situación dividió cada vez más a la sociedad porfiriana.

Dicha situación se vio favorecida debido a la creciente urbanización de los grandes centros laborales, para 1900, la sociedad porfiriana ya estaba estratificada en dos categorías principales: la urbana y la rural. La primera, albergaba principalmente a la alta burguesía extranjera, la burguesía nacional, la pequeña burguesía, la clase proletaria u obrera y la humilde clase trabajadora. La segunda, principalmente a ricos hacendados o latifundistas, caciques políticos, rancheros, proletarios y obreros en minas y fábricas, campesinos, peones e indígenas.²⁹

Al respecto, Don Gabriel Ferrer Mendiola, dice que debido a la marcada división de los diferentes grupos sociales, la mayor parte de la riqueza pública pertenecía sólo al 3% de la población: extranjeros propietarios de fincas rústicas y urbanas, latifundistas, hacendados, altos funcionarios de la dictadura y favoritos nacionales y extranjeros. El grupo inmediato era de un 10 % con la posesión de alguna propiedad rústica o urbana.

²⁷ Según José Mancisidor, durante el porfiriato el salario de un campesino osciló entre los \$.25 y los \$.50 centavos. Por su parte, en las fábricas textiles como Río Blanco —una de las mejores pagadas—, el salario era de \$1.25 pesos diarios; en las minas del carbón de Coahuila los mineros ganaban 2 pesos diarios, sueldo que quizá —asevera Ramón Eduardo Ruíz— era el promedio general en toda la república. Y según Julio Sesto —poeta y turista español—, en las fábricas textiles de la Ciudad de México se pagaba a las obreras “la irrisoria” cantidad de \$.25 centavos, por jornada de trabajo.

²⁸ Por ello, dice Alberto Bremauntz, el pueblo se encontraba en la mayor miseria y los salarios nominales permanecieron casi invariables, por tanto su poder adquisitivo disminuía constantemente. (Bremauntz, Alberto, *Op.cit.*, p. 117).

²⁹ Esta sub división se explicaba de la siguiente manera: A) La burguesía nacional o grande burguesía: formada por grandes comerciantes, industriales, banqueros, latifundistas y grandes hacendados. B) La burguesía imperialista o extranjera: capitalistas extranjeros que controlaban ferrocarriles, minas, industrias, petróleo, bancos, fábricas, etc., y estaba integrada por norteamericanos, franceses, ingleses y españoles, principalmente. C) La pequeña burguesía: albergada principalmente en las ciudades, era la clase media, intelectuales, investigadores, profesionistas en general, médicos, abogados, artesanos, burócratas, pequeños comerciantes y pequeños agricultores (en el medio rural). D) Proletarios: obreros de las empresas nacionales y extranjeras, en fábricas e industrias. E) Trabajadores del campo: arrieros, capataces, campesinos y peones en las haciendas, latifundios y plantaciones. F) Indígenas: yaquis, mayos, mayas, otomíes, tarascos y demás grupos aborígenes del país, que sumaban una población total de 2, 400,000. La mayor parte de ellos eran —pese a lo que “oficialmente” algunos autores maquillan— esclavos o semi-esclavos en latifundios o haciendas. Y vivían una vida miserable e injusta en todos los sentidos.

Y el 87 % de la población era de “desheredados”.³⁰ Como se puede observar, el mayor porcentaje de la población estaba en el último peldaño de la escala social.

Como consecuencia, ésta marcada desigualdad, causaba estragos en todos los ámbitos de la vida cotidiana de los mexicanos, así en el ámbito educativo, cultural, económico, laboral, religioso y ni hablar de justicia, pues esta, según Alberto Bremauntz:

Se encontraba en pésimas condiciones desde la colonia; fue durante la época porfiriana, incondicional y servil al dictador y sus caciques regionales o sean [sic.] los gobernadores y jefes políticos; siendo esa situación, esa falta de ‘tribunales independientes’ que escucharan a los humildes en sus quejas contra las arbitrariedades y atropellos de los poderosos, una de las causas principales que fermentaron y produjeron las inquietudes y movimientos revolucionarios.³¹

Y es que, por otra parte, la manipulación de las leyes “a modo”, se convirtió en un aparato burocrático al servicio de los ricos y preferidos del régimen e incluso era tan evidente que —afirma Bremauntz— desde la época de Don Juan Álvarez se venía observando esta circunstancia, que él mismo denunciaba: “los pueblos en general, claman justicia, protección y amparo; pero, sordos los tribunales a sus clamores y a sus pedidos, el desprecio, la persecución, y el encarcelamiento es lo que se da de premio a los que reclaman lo suyo”.³² Lamentablemente dicha circunstancia no cambió mucho con la llegada de la dictadura, por el contrario —como lo es propio de un sistema de gobierno autócrata— se agudizó. Incluso la aprobación de “la Ley Juárez” de 1857, aún vigente durante el mismo porfiriato, no se aplicó en lo tocante a varios aspectos de impartición de justicia.

Desgraciadamente para el pueblo mexicano esos nobles propósitos (los contenidos en la Ley Juárez) no se realizaron durante la dictadura porque continuaron las persecuciones, el cohecho, el servilismo y la incondicionalidad de los funcionarios judiciales para con las autoridades porfiristas, las violaciones constantes a la Constitución y las leyes procesales, así como las sentencias injustas que favorecían a la clase burguesa que estaba en el poder, a los latifundistas, protegidos y amigos de Don Porfirio.³³

³⁰ Ferrer Mendiola, Gabriel. Citado por Bremauntz, Alberto, en *Op. cit.*, p.126.

³¹ Bremauntz, Alberto, *Op.cit.*, p.124.

³² Álvarez, Juan, citado por Bremauntz, Alberto, *Op. cit.* p.124.

³³ Bremauntz, Alberto, *Op.cit.* p.124.

Asimismo, desde los inicios de la dictadura se dieron a conocer diversos planes y programas de grupos inconformes, como el Programa del Partido Liberal Mexicano, que enfatizaban en puntos referentes a “la reestructuración de los tribunales, la desaparición de la pena de muerte, supresión de los tribunales militares en tiempo de paz, y no aplicables a la sociedad civil”.³⁴ Lo anterior se debía a que la injusticia se cimbraba en todos los aspectos de la vida nacional (laboral, civil, penal, etc.) y pesaba como lámpida incandescente sobre las espaldas de todo aquel que desafortunadamente, no había nacido entre alguna de las familias burguesas de abolengo, cercanas al grupo de “los científicos”.

Como se puede apreciar, esa manera de “administrar” el país, desató una gran inconformidad entre las capas “inferiores” y no privilegiadas del régimen. Provocando así, que los descontentos también se fueran a “la acción” y se fraguaron, desde los albores de su mandato, una larga lista de levantamientos y rebeliones en contra del gobierno, en varios Estados de la República.

Así, por más de 30 años hubo planes, pronunciamientos, manifiestos y sublevaciones armadas en contra de la dictadura, que de inmediato —gracias a la experiencia armamentista y astucia del general y correligionarios— fueron sofocadas a la voz de “mátalos en caliente”.³⁵

Y si las disidencias mencionadas, eran motivadas principalmente por cuestiones de índole social (pobreza, racismo, desigualdad e injusticia), la agitación de movimientos laborales —principalmente de índole obrero—, también se intensificaba en las fábricas e industrias del país, de modo que la lista fue larga y ya bien entrado el

³⁴ A. Richkarday, Ignacio. *60 años en la vida de México*, Ares, México, 1962. p.17

³⁵ La lista de insurrectos e insurrecciones fue extensa: se levantaron el Lic. José María Iglesias y el General Mariano Escobedo en 1877; el General Diego Álvarez en Guerrero, el Gral. Miguel Negrete en Tepotzotlán; En 1880 se sublevó el Coronel Casas en Zacatecas con el Plan de Copala; En 1885 se levantaron las tribus yaquis en el Estado de Sonora; en 1886 se sublevó el general Trinidad García de la Cadena a quien se le aplicó “la ley fuga”. En 1892 tuvo lugar el pronunciamiento de los indios teochimecas en la Sierra Madre de Chihuahua, provocado por el despojo de sus tierras; Durante 1891 y 1892, también se sublevaron contra la dictadura, por cuestiones de tierra los indios del río Mayo, en Sonora. Durante los años 1898 a 1902 los indios mayas de Yucatán que se sublevaron por el despojo de sus tierras. En 1906 hubo un levantamiento en Acayucan, Veracruz, motivado porque los indígenas y campesinos de la región fueron despojados de sus tierras para ser convertidas en campos petroleros.

siglo XX fueron de vital importancia las huelgas mineras de Cananea (Sonora,1906); y la de Río Blanco (Veracruz,1906-1907), pues juntas constituyeron la antorcha que encendió los ánimos de un descontento crónico que se venía fraguando, con ellas —acota Bremauntz— “la opinión nacional se conmovió profundamente contra la dictadura al darse cuenta de la sangrienta represión contra de los trabajadores”.³⁶ Además de mostrar las deplorables condiciones en que los obreros trabajaban por un mísero salario laboral.³⁷

Y así, por las causas antes mencionadas y con la ilusión de mejorar las condiciones de vida, desde el siglo XIX se dio el surgimiento de un sin número de proyectos y organizaciones tales como el Primer Círculo de Obreros Libres de México, reunidos en la ciudad de México en 1872, con el fin de organizarse y mejorar las condiciones laborales de los trabajadores mexicanos; en 1878 se formó el primer Partido Socialista Mexicano; en 1883 se editó el proyecto de *Ley del Pueblo*³⁸ suscrito por el Coronel Alberto Santa Fe y el Licenciado Manuel Serdán, de cuyas consideraciones se desprende un rechazo a la política económica de Díaz; en 1900 el Ingeniero Don Camilo Arriaga lanzó un manifiesto contra la dictadura, fechado el 27 de febrero de 1903 que terminaba diciendo: “sobre las vejaciones de la tiranía, sobre la intriga del clero, sobre la absorción del capital y del militarismo, surja el edificio grandioso de la fraternidad, de la democracia y del engrandecimientos nacionales”;³⁹ en 1901 se instaló en la ciudad de México, el Congreso del Partido Liberal Mexicano⁴⁰ destacando en él por su participación y asistencia Ricardo y Jesús Flores Magón,

³⁶ Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, p.139.

³⁷ *Vid. Supra.*, p.9.

³⁸ Que proponía entre otras cosas: “que todos los hombres son esencialmente iguales. Que para tener independencia de cuerpo el hombre necesita tener propiedad, o un trabajo seguro y bien retribuido [...], distribución de terrenos, haciendo uso de expropiación por causa de utilidad pública. El fomento a la industria nacional, la creación del banco agrícola industrial y la gratuidad en la educación primaria y secundaria”. (Bremauntz, Alberto, *Op.cit.*, pp. 148-149).

³⁹ Fragmento del Manifiesto de Don Camilo Arriaga, fechado el 27 de Febrero de 1903, en Bremauntz, Alberto, *Op.cit.*, p.153

⁴⁰ En dicho Congreso se unificó la acción contra la dictadura y se trataron temas importantes como los problemas políticos, obreros, agrarios; la necesidad de hacer efectivas las Leyes de Reforma, la libertad de imprenta, el sufragio y libertad municipal, mejora en las condiciones de los trabajadores, entre otros.

Juan Sarabia, Diódoro Batalla, Camilo Arriaga, Antonio Díaz Soto y Gama, Lázaro Villarreal, entre otros.

Para reafirmar lo planteado años atrás, el Partido Liberal sesionó en 1906 formulando un programa ⁴¹ en el que, entre otras acciones, preparaba una insurrección para el mes de septiembre del mismo año, los planes fueron descubiertos y el gobierno desató una fuerte persecución en contra de los insurrectos. Sin embargo, las ideas de estos pensadores no se detuvieron y se materializaron en las insurrecciones más importantes de aquellos años, como lo señala José Mancisidor: “el Partido Liberal Mexicano dirigió los movimientos huelguísticos más importantes de la primer década del siglo presente (XX), así como los levantamientos campesinos que durante este mismo tiempo estallaron aquí y allá”.⁴²

Para 1907 ya habían estallado huelgas en los Estados de Jalisco, Oaxaca, Querétaro, el Distrito Federal y Chihuahua, la situación se agudizó y para 1908, año de crisis ⁴³ y transformación para el país, el General Porfirio Díaz hizo una declaración al director del diario norteamericano *Pearson's Magazine*, el periodista James Creelman; donde entre otras declaraciones, afirmó: “creo que la democracia es el principio verdadero y justo del gobierno” y “me retiraré al concluir este periodo constitucional y

⁴¹ El Programa del Partido Liberal Mexicano contiene la esencia del pensamiento y la ideología de los precursores y primeros revolucionarios que realizaron el movimiento de 1910-1917 y sostenía importantes postulados como: la reducción del periodo presidencial; el principio de la ‘no reelección’; supresión del servicio militar obligatorio y establecimiento de la Guardia Nacional, los que presentaran sus servicios en el ejército permanente, lo harían libre y voluntariamente; defensa y garantía de las libertades de palabra y prensa; abolición de la pena de muerte mejoramiento y fomento de la instrucción; enseñanza laica y obligatoria; establecimiento de un máximo de 8 horas de trabajo, salario mínimo de un \$1 peso, prohibición del trabajo de menores; prohibición de las *tiendas de raya* y descuentos de salarios y jornales, preferencia a nacionales para el trabajo, descanso dominical. En la cuestión de la tierra, tierras para cualquiera que las solicitara, obligación del cultivo de las tierras; establecimiento de la igualdad civil para los hijos, supresión de los jefes político (caciques), reorganización de los Municipios y protección de la raza indígena, entre otros aspectos.

⁴² Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.56.

⁴³ Según Luis González, de 1908 a 1910 fueron años “pintos”, de crisis generalizada para el país, en muchas partes llovió más de la cuenta, hubo heladas terribles y la producción de maíz bajó, hubo temblores nefastos y el valor anual de los productos industriales se detuvo, la rama manufacturera se precipitó y la prosperidad comercial tuvo un notable retroceso, esto produjo una exagerada sensibilidad pública que, a decir del especialista, “cualquier rasguño causaba honda irritación”. (González, Luis, *Op.cit.*, p. 692).

no aceptaré otro [...] yo acogeré gustoso un partido de oposición en México. Si aparece lo veré como una bendición”.⁴⁴

Posterior a estas declaraciones, los ansiosos de poder o de algún cambio verdadero, de inmediato se lanzaron a formar partidos de “oposición” para postular sus candidaturas de cara a las próximas elecciones presidenciales, entonces surgieron El Partido Nacional Democrático, el Círculo Nacional Porfirista, el Partido Antirreleccionista, entre otros; de este último, formaba parte Francisco I. Madero quien proclamaba el principio de “Sufragio efectivo, no reelección”, y en junio del 1910, cuando llegaron las votaciones —pese a sus declaraciones hechas sobre “la democracia” dos años antes— el dictador envalentonado con el poder, burló nuevamente la voluntad del pueblo, imponiéndose para el periodo de 1910-1916, Madero —quien había ganado legítimamente la elección— fue apresado días antes de la contienda electoral y luego de huir a los Estados Unidos, proclamó el Plan de San Luis el 5 de Octubre del mismo año, desconociendo los resultados de las elecciones pasadas y por lo tanto al gobierno usurpador. Así, en el mismo Plan, convocaba a todos los mexicanos a levantarse en armas el día 20 de noviembre, en contra de las autoridades y el gobierno.

Y efectivamente, el 20 de noviembre de 1910, estallaba la Revolución Mexicana al mando de Francisco I. Madero, secundado por un puñado de hombres primero, y posteriormente por las grandes masas populares, “muchos alzamientos fueron inmediatamente sofocados [...] pero el fuego revolucionario prendió en todo el país hasta que triunfó con la salida de Don Porfirio”,⁴⁵ efectuada el 25 de mayo de 1911. Los días posteriores a la renuncia, fueron días de fiesta, de algarabía en las calles y plazas públicas.

Madero asumió la Presidencia de la República el 6 de noviembre del mismo año, la Revolución había triunfado, más no sus ideales; pese al regocijo generalizado en todo el país, había quienes aún no asimilaban ni aceptaban, un cambio tan contrastante con la realidad pasada inmediata. Entre estos inconformes se encontraban los viejos porfiristas,

⁴⁴ González, Luis, *Op. cit.*, p.693.

⁴⁵ Mora, Fernando (Director). “La revolución”, Vol. IV, en *Historia Gráfica de México*, Biblioteca de Novedades, México, 1952. p.23.

la alta clase política, la gran clase burguesa e industrial, nacional y extranjera; los latifundistas, hacendados y todos aquellos que de uno u otro modo habían recibido “las bondades” y beneficios del antiguo régimen porfirista.

De manera similar, pero por motivos contrarios, había una porción de pueblo, un grupo de caudillos, intelectuales y revolucionarios que aún no estaban satisfechos con lo que Madero y su gobierno pronosticaban. Así, a la sombra del nuevo mandato y puesto que un proceso profundo de transformación económica, política y social no se logra con un simple cambio de gobierno, aún quedaban causas y motivos inconclusos que impulsaron al pueblo de México a levantarse en armas: la desigualdad social y la cuestión de la tierra.

1.2.-El ambiente artístico-cultural en el porfiriato.

El grado de avance o retroceso de un pueblo o civilización, se verá reflejado en el desarrollo cultural de su sociedad.

A la par del contradictorio desarrollo político-económico de México durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, se produjo —como en todos los ámbitos— un exacerbado gusto por la imitación de lo ajeno, sea para estar a la moda, o bien para mejorar lo ya existente. Los políticos, intelectuales, artistas, la aristocracia de la época y la sociedad en general, tomaban como modelo el pensamiento, la moda y la cultura —principalmente— europeas (española, francesa o inglesa) y estadounidenses, a tal grado que, dice John Rutherford en su estudio *La sociedad mexicana durante el porfiriato*: “la adopción de nombres de pila ingleses por parte de los jóvenes miembros de la *high-life*⁴⁶ mexicana, parece haber sido común”,⁴⁷ agregando que, según Andrés Molina Enríquez, en este periodo

Todos los mexicanos y algunos hasta medio indígenas, pero que habiendo cruzado por los Estados Unidos o por Inglaterra como aves de paso, habían adoptado aquellos extravagantes y absurdos diminutivos para dárselas de extranjeros [...] a fin de tener más consideración y prestigio a los ojos de la gente de arriba, frívola, sin seso e idólatra de lo forastero y exótico.⁴⁸

⁴⁶ Término en inglés con que se denominaba a “la alta sociedad”, alta burguesía y aristocracia de la época.

⁴⁷ Rutherford, John. *La sociedad mexicana durante la revolución*, traducción de Josefina Castro, Ediciones el Caballito, México, 1978. p.303.

⁴⁸ Molina Enríquez, Andrés. *El sendero de las mandrágoras*, en Rutherford, John, *Op.cit.*, p.303.

Y era tal la influencia lingüística, que el inglés y francés ejercían sobre el idioma español que, además de los nombres “exóticos”, según el especialista, los miembros de “la alta” no desperdiciaban la oportunidad de entremezclar su idioma natal con algún *giro* extranjero. Asimismo, dicha emulación incluía no sólo el modo de vida, la vestimenta y el comportamiento, sino también el deseo de alcanzar una educación y una cultura similar, esto se vio reflejado en el gusto por el teatro español, la poesía francesa, la moda parisina, la ópera italiana y en general, el arte europeo todo. Haciendo de la sociedad porfiriana una cultura de los supuestos, donde se aparentaba ser, lo que no se era.

En contraste y al mismo tiempo, se hallaba un afán de aprender de las grandes naciones, de crecer —aunque fuera a costa de la imitación—, pues había quienes — pese a todo, casi de manera intuitiva— buscaban una transformación de índole artístico y cultural, un cambio que dejara atrás la auto negación de la verdadera riqueza e identidad propias, de esta manera —y aunque pueda parecer exagerado— acota Rutherford, “una parte importante del proceso revolucionario surgió contra estas tendencias; y México, surgió después de su movimiento armado como una nación que creía en su propia importancia y valor”.⁴⁹ Es así como al revisar las diferentes expresiones artístico-culturales de la época, se puede percibir que aunque imperan las imitaciones de los estilos europeos, hay también una búsqueda de los temas propios que en conjunto permiten mostrar elementos importantes de la realidad nacional, sea a través del costumbrismo, realismo, naturalismo, romanticismo, modernismo, academicismo, o cualquier otro “ismo”,⁵⁰ señala Miguel Ángel Gallo T.

⁴⁹ Rutherford, John, *Op.cit.*, p.321.

⁵⁰ Gallo T. Miguel Ángel, “La cultura porfirista”, en Colmenares, Ismael, *et all.*, *Cien años de lucha de clases en México*, en Sierra Campuzano, Claudia, *Op.cit.*, p.373.

A).-La literatura y música: cánones europeos en temas nacionales.

Como una consecuencia de lo anterior, se percibe que durante el periodo, los términos “cultura” y “arte” fueron expresiones elitistas, a las que sólo podían acceder los integrantes de la distinguida “alta sociedad”, pues ambos conceptos pertenecían al espíritu de la vida moderna y sólo se podían manifestar en los centros imperiales de poder: las ciudades.⁵¹

Con todo, si se mira desde otra perspectiva, fue durante este periodo cuando se inició una etapa de “revitalización nacional” a través del arte y la literatura, y no se escatimó —desde la Administración— en dar apoyo a los artistas que —aun con extranjerización— buscaran rescatar los temas nacionales, regionales o indígenas. Con ello se pretendía —afirma Carlos Monsiváis— “dotar a un país nuevo con formas expresivas que le sean propias y le configuren una fisonomía espiritual y una identidad intransferible”.⁵²

Fue así que en literatura por ejemplo, convivieron y hasta lucharon entre sí, los resabios de un romanticismo tardío, el realismo y el modernismo. En cuanto al realismo —acogido por la exaltación del nacionalismo liberal, después de Juárez— pretendió reflejar por medio de la novela esa realidad sin adornos, los aspectos social, local y costumbrista que se traducían en una doctrina del progreso social y que proyectaban una visión hacia el porvenir.⁵³ Pero su finalidad no dejó de ser didáctica y dirigida a los sectores medios y altos de la sociedad, por ello, Ignacio Manuel Altamirano, señalaba: “la novela [...] es la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir”,⁵⁴ agregando que aquella —la novela— “debería dirigirse a la educación, sobre todo de la mujer, a la

⁵¹ De acuerdo con la filosofía positivista, la cultura y el arte eran sinónimo de grandeza, de intelectualidad y de progreso, a ello obedece que debía florecer en los centros donde mayoritariamente vivía la clase dirigente.

⁵² Monsiváis, Carlos, “La cultura mexicana en el siglo XX”, en Cosío Villegas Daniel (Coordinador). *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2002. p.963.

⁵³ López Chávez, Juan, *et. all. Lengua y Literaturas Hispánicas*, Alhambra Mexicana, México, 1991, p.37.

⁵⁴ Monsiváis, Carlos, *Op. cit.*, en Cosío Villegas, Daniel. *Op. cit.*, p.963.

propagación del buen ejemplo y la difusión de valores aceptados socialmente. La integración de la familia burguesa y la obediencia al gobierno”.⁵⁵

Bajo estos parámetros se edificaron obras de novelistas como Rafael Delgado (*Los parientes ricos*), José López Portillo y Rojas (*La parcela*), Emilio Rabasa (*La bola*, *La moneda falsa*), Federico Gamboa (*Santa*), Ángel del Campo, Juan A. Mateos, entre muchos otros autores, quienes plasmaron en su obra un espejo de la realidad social, pasada o inmediata. Así, la novela realista-nacionalista —dice Carlos Monsiváis— se forjó como el reflejo de una “dudosa nomenclatura” de “realismo romántico” donde aparecieron una serie de novelas al amparo de influencias hispánicas y francesas” que van desde “el tema de una pasión amorosa” hasta “un retrato crítico de la sociedad”.

Y así como la literatura extranjera era modelo de los escritores mexicanos, había quienes por el contrario, consideraban que era tiempo de renovar la expresión y buscar un sentido propio, original. Entonces se desató una polémica enconosa entre los escritores de la época que partía de estas preguntas: ¿debían seguirse importando los cánones y gustos literarios? O ¿debía crearse una literatura netamente nacional?

Paralelo a este debate, se iba fraguando una corriente de jóvenes poetas que proponían un cambio radical de sonidos e ideas estéticas. Cambio que pretendía además, no la creación de una escuela sino despertar una “actitud de reacción frente a *lo viejo*”, un afán de modernidad ⁵⁶ acorde con el interés de buscar una expresión propia y no seguir la corriente española, sin embargo dicha aspiración, no dejó de ser un eco tardío de culto y admiración hacia el parnasianismo y simbolismo franceses.

⁵⁵ Gallo T. Miguel Ángel, *Op. cit.*, en Colmenares, Ismael. *Op.cit.*, en Sierra Campuzano, Claudia, *Op. cit.*, p.373.

⁵⁶ Afirma José Luis Martínez que durante el siglo XIX se distinguieron cuatro periodos de diferentes tonos culturales, cada uno con una duración aproximada de 20 años. El último cuarto de periodo — iniciado en 1889 y concluido en 1910 aproximadamente—, fue el denominado modernismo y estaba íntimamente relacionado con el “progreso” positivista, estuvo condicionado por circunstancias externas, la paz porfiriana, entre otras circunstancias; pero —contrario a la narrativa— se apartó por su propia voluntad de ellos y dejó de lado los imperativos sociales para sólo buscar “la expresión libre, exclusiva del artista [...] y que en cierto modo se aparta de la sociedad de su tiempo e inicia con ello la ruptura arte-sociedad”. (Martínez, José Luis, en Cossío Villegas, Daniel, *Historia General de México*, *Op.cit.*, pp.712-713).

Fue entonces cuando nació el modernismo literario con poetas como Manuel Gutiérrez Nájera “*Duque Job*”, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Manuel Puga, Carlos Díaz Dufoo, Manuel José Othón, José Juan Tablada, entre otros, la mayoría de ellos, favoritos del régimen. Finalmente —hay que decirlo— tanto la poesía modernista como la fase culmínate de ésta: el decadentismo, fueron escritas para la *elite* intelectual, quizá única capaz de apreciar la belleza conseguida por medio de un lenguaje poético lleno de figuras retóricas y evocaciones mitológicas, sólo reconocibles para un grupo de letrados medio burgueses y cultos, más no para una población mayoritariamente analfabeta, que apenas podía comprender el contenido de una página de periódico.

En lo que toca al aspecto sonoro, la sociedad porfiriana no fue muy diferente, su pequeño grupo de aristócratas se nutrían de una cultura musical europeizante, mientras que el grueso de la población, se desarrollaba en una cultura paralela que se inclinaba más por la tradición popular mexicana.⁵⁷ Por ello, la música que predominó en nuestro país emanó de dos vertientes: la música clásica y la popular; respecto a la primera, encontramos el gusto por los compositores clásicos, la música de salón, la ópera, la opereta y la zarzuela, entre lo más aceptado.

Respecto a la música de raíz popular se encuentran las danzas como polkas, mazurcas, redowas, schottisch, valeses, contradanzas, cuadrillas, el poutpourri, entre otras, y ya en los años maduros del porfiriato y aún más allá de su extinción, fue prolífico el folklorismo romántico, además del corrido revolucionario, una vez iniciada la lucha armada.

Por lo anterior, Guillermo de Orta Velázquez, menciona que el factor decisivo para la práctica musical en el siglo XIX fue el salón burgués y su producto, la música “salonesca”.⁵⁸ Que no era otra cosa, que la reproducción e imitación musical de compositores europeos —clásicos y románticos— tocada en las tertulias y fiestas organizadas en grandes salones y palacios donde la aristocracia de la época se daba cita.

⁵⁷ Mora, María Elvira y Clara Inés Ramírez (Colaboración). *La música en la revolución mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1985, p.7.

⁵⁸ Orta Velázquez, Guillermo de. *Breve historia de la música mexicana*, Manuel Porrúa, México, 1970, p.68.

De igual manera, dicha expresión —abunda de Orta Velázquez— había nacido como una necesidad social y cultural, pues —como ya se ha mencionado— las capas inferiores buscaban imitar las formas de vida de las capas superiores y esta mimesis se dio también en lo musical, en otras palabras, el pobre imitaba al rico y el rico, al extranjero, debido a una especie de aspiración hacia lo refinado y todo lo que simbolizaba adelanto y cultura.

En consecuencia, dicha expresión explotó hasta el hastío el lenguaje armónico del clasicismo, incluso las obras musicales que se escribieron durante este periodo fueron de inspiración europea y elaboradas a imitación sobre moldes italianos, franceses y alemanes, perdurando entonces las influencias de Hyden, Rossini, Bellini, Verdi, y luego de Wagner, Ravel, Debussy, entre otros; así la música clásica —adaptada para los salones— fue tocada hasta el cansancio, convirtiéndose en algo decadente y choteado.⁵⁹

Por otro lado, junto a los genios clásicos, llegaron a México los despojos del romanticismo y la ópera italiana, entonces como por inercia, los compositores —en ese afán de tomar los ecos de alta cultura— se dieron a la tarea de crear óperas y piezas románticas, veladamente influidas por Chopin, Schubert y Liszt.

Así, de toda esta influencia surgieron compositores que buscaron —con la base clásica— introducir aspectos musicales mexicanistas, encontrándose entre ellos Felipe Larios, Melesio Morales y Ricardo Castro, este último —además de introducir en el arte pianístico las particularidades de la escuela concertante— compuso valeses, impromptus, caprichos, suites, mazurcas, nocturnos y variaciones de inspiración mexicanista, logrando iniciar con ello, el fin de la extranjerización musical mexicana.

Luego aparecieron compositores como Gustavo E. Campa, Julián Carrillo, Rafael J. Tello y Manuel M. Ponce —este último, en 1912 presentó en el Teatro Arbeu composiciones propias basadas en melodías populares—, con ellos, la sonoridad mexicana echó raíces en la esencia popular y vernácula. Al respecto, Guillermo de Orta Velázquez, menciona que la revolución mexicana y sus efectos culturales rindieron fruto, la música popular y la música culta se fusionaron y se originó el nacionalismo

⁵⁹ *Ibidem.*, p.75.

musical de la patria, para entonces la época porfiriana había tocado su fin y fue como un “despierta la tierra y empieza la tarea de salvar a México por el conocimiento de sí mismo”.⁶⁰

Al nuevo aporte musical que iniciara —años atrás— Juventino Rosas con *Sobre las olas*, continuó la fase musical indigenista representada por Carlos Chávez, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas, este último, icono de la moderna música mexicana que dio a sus composiciones títulos de color local y costumbrista con temas como *el maguey, caminos, esquinas, colorines, ranas, el tecolote*, entre otros títulos. De esta manera, ya en la época del gran florecimiento nacionalista musical se compusieron óperas con títulos como *La mulata de Córdoba* (basada en la leyenda colonial), *Zulema* y *Netzahualcóyotl*, entre muchas otras.

Para finalizar este apartado, es necesario mencionar que allá en los inicios del siglo XIX, una parte de la música adquirió el carácter de “prensa informativa del pueblo”, con *valonas* que eran canciones publicadas en hojas volantes. De allí que a fines de siglo aparecieron coplas satíricas que narraban hechos políticos y religiosos. Pero fue durante la revolución, al calor de los combates y por la necesidad de narrar los acontecimientos históricos, cuando el corrido⁶¹ adquirió su forma definitiva y comenzó su apogeo que puede fecharse entre 1910 y 1930.

Así, las manifestaciones antes señaladas lograron impulsar una nueva generación de músicos que —similar a las otras manifestaciones artísticas— consiguieron amalgamar la canción popular, el corrido y la música clásica haciendo florecer un estilo propio que fue el preludeo de la moderna música mexicana.

B).-El arte en la pintura, escultura y arquitectura.

Durante el último cuarto de siglo, mientras en Francia la pintura impresionista constituía un movimiento que buscaba ser la más alta expresión del mundo burgués y

⁶⁰ *Ibidem.*, p.96.

⁶¹ El corrido —dicen María Elvira Mora y Clara Inés Ramírez— fue la música de la revolución, que se cantaba en los cuarteles militares y revolucionarios, y era interpretado por combatientes como por cancioneros anónimos que recorrían los pueblos recogiendo las últimas noticias de las batallas militares, cantándole a los principales caudillos, anunciando fusilamientos e incluso dando noticias que la prensa estaba por publicar o ya había publicado. (Mora, María Elvira y Clara Inés Ramírez, *Op. cit.*, pp.27-28).

aquella era su mejor retrato,⁶² en México, el arte finisecular, oscilaba en un abigarrado modelo de estilos en los cuales se cultivaron la pintura, la escultura y la arquitectura desde diferentes perspectivas, como lo afirma Justino Fernández

Academismo, Romanticismo y modernismo [...] caracterizan el periodo [...] que abarca el último cuarto del siglo XIX y hasta la segunda década del XX, si bien estos límites no indican fechas exactas [...] el sentido de las expresiones en el arte se caracterizan por aquellos conceptos.⁶³

De esta manera, la plástica y arquitectura mexicanas, se vieron impregnadas de diversos caracteres⁶⁴ salpicados de un cierto idealismo romántico que desembocó en una mezcla de diferentes conceptos y estilos, logrando que las variantes en cada expresión y artista, fueran formas únicas e irrepetibles. Es así que las facetas mencionadas, no estuvieron separadas la una de las otras, sino que hubo una especie de complicidad y complemento entre sí, por ello, agrega Fernández, “Academismo y Romanticismo no pueden separarse, por el contrario corrieron siempre juntos”,⁶⁵ así, a la par de estos cánones y con la ayuda de esa mescolanza, nació el indigenismo plástico mexicano,⁶⁶ fragua donde se revalorizaron el pasado inmediato y remoto, apoyado por una técnica clasicista que logró exaltar a los personajes indígenas ancestrales con un matiz academicista europeo.

⁶² Fernández, Justino. *Arte Moderno y contemporáneo de México*, Tomo I, “El arte del siglo XIX”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2001, pp.157-158.

⁶³ *Ibidem*, p.203.

⁶⁴ En lo que respecta a estos tres conceptos, según el propio Fernández, el *Academismo* finisecular se refiere a exagerar los principios de la academia o convertirlos en formas sencillas. *El romanticismo* al que se hace referencia, se entiende por la prolongación de aquel espíritu de principios de siglo XIX, que por una parte redescubrió a la naturaleza y libremente reinstauró formas del pasado, dando nacimiento al indigenismo, tiñendo todo de pasión o de suavidades sentimentales; y el *Modernismo* es una exageración de lo moderno y lo más radicalmente novedoso del tiempo; significando en sí un cambio profundo en el hombre, que se expresa en el arte en formas anti-tradicionales.

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ El indigenismo es la tendencia cultural o escuela que estudia y revaloriza los tipos, asuntos y cultura de los indígenas de América Latina. En México, dicha escuela fue apoyada y respaldada por el entonces Presidente de la República, Porfirio Díaz y estaba orientada hacia el rescate de nuestra historia y el pasado mexicano.

A este periodo de la plástica mexicana, pertenecen pintores como José María Velasco, (con sus paisajes naturalistas y románticos), Julio Ruelas (último romántico y crítico del porfiriato), Saturnino Herrán —quien con su indigenismo y folclórico costumbrismo logró darle un aspecto modernista a la pintura nacional—, Leandro Izaguirre, que con *el suplicio de Cuauhtémoc*, mostró un romanticismo-indigenista y académico; José Jara, Germán Gedovious, Antonio Fabrés —de origen español— que en su obra *los borrachos* (1902) encarna su visión de nuestra cultura; Joaquín Clausell (pintor del paisaje mexicano, con influencia impresionista) y Gerardo Murillo “*Dr. Atl*”, cuya expresión post-impresionista muestra a través de sus paisajes, sus colores e innovadora técnica de pintar, concretando ese afán de renovación que buscaban sus colegas contemporáneos.

Dichos artistas buscaron —desde su particular manera de creación— interpretar la realidad nacional, sea con temas personales, académicos o románticos; algunos como Herrán e Izaguirre con costumbres y tipos nacionales, Ruelas con temas existenciales, metafóricos y filosóficos, e incluso José Guadalupe Posada —aunque no se le considere como pintor, sino como grabador— con su visión crítica y satírica de la sociedad mexicana, buscó plasmar la realidad de su época, la sociedad, las costumbres, los problemas sociales y morales que aquejaban —por ejemplo— a la moderna ciudad Capital. Así cada artista, a su modo, dio nuevas perspectivas y nuevos horizontes a la plástica mexicana del futuro mundo contemporáneo.

En lo que respecta a la escultura, estuvo abiertamente influenciada por el impresionismo simbolista de Rodín y en general, dice Fausto Ramírez, por la escultura europea “que habría de ser —en México— la corriente dominante hasta finalizar la segunda década del siglo XX”,⁶⁷ derivado de ello, sobresalen dos aspectos temáticos que caracterizan este periodo. Por un lado, el aspecto finisecular traducido en una crisis espiritual, por el otro el histórico-nacional y dentro de éste, el indigenista, que dejaba asomar —como en las otras manifestaciones— los tintes del naciente nacionalismo mexicano.

El conflicto espiritual se puede observar, por ejemplo, en “*el beato Calasanz*”, busto esculpido por Jesús F. Contreras en 1895, que expresa una pugna entre la duda y la fe en Dios, una humanidad que tiene miedo al término del siglo y no sabe qué le depara el destino.

⁶⁷ Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2008. p.170.

Además, se observa una marcada contradicción entre lo mundano y lo espiritual, como en *Malgré Tout* ⁶⁸ —del mismo Contreras— donde se ve una mujer desnuda con grillos en los pies y manos, que lucha por seguir en movimiento para librarse de su tortura, arrastrándose a pesar de las cadenas que la atan, dice Justino Fernández. Así mismo *Volupté* (El beso, 1906) de Enrique Guerra (1871-1934), deja escapar un halo de erotismo y sensualidad —ejes iconográficos de la plástica mayoritaria de fin de siglo—
. ⁶⁹

Por otra parte, la escultura de carácter histórico-social, fue propiciada —en buena medida— por un decreto presidencial publicado en 1877, a través de la Secretaria de Fomento, en él se convocaba a los artistas plásticos, a fin de “embellecer el paseo de la Reforma con monumentos dignos de la cultura de esta ciudad y recuerdo del heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y la Independencia y de la Reforma en el presente”.⁷⁰

Como resultado de esta convocatoria se erigieron la estatua de Don Benito Juárez (elaborada por Gabriel Guerra), colocada en uno de los patios de Palacio Nacional; el monumento a Colón, (importado de Europa); la estatua del General Ignacio Zaragoza (1893) colocada en la Ciudad de Puebla, elaborada por Jesús F. Contreras y, la cúspide artística del indigenismo académico del siglo XIX: la escultura de Cuauhtemotzin, realizada por Miguel Noreña, en la que según los especialistas, se puede apreciar claramente la fusión entre el clasicismo y los mexicanismos.

Por su parte, —agrega Fernández— la arquitectura estuvo caracterizada “por el último romanticismo proveniente de *L’Ecole des Beaux-arts de París*”⁷¹ donde estudiaron algunos arquitectos mexicanos de la época que luego regresaron al país a realizar proyectos. De la misma manera, llegaron franceses e italianos que vinieron a realizar sus obras en tierra azteca, y estos dos grupos de artistas —nacionales y extranjeros— le dieron una nueva fisonomía a la capital del país y otras ciudades en algunos Estados de la República.

⁶⁸ Obsérvese que, incluso el nombre de las obras están en francés, muestra de la clara influencia del arte galo.

⁶⁹ Fernández, Justino, *Op. cit.*, pp. 172-173.

⁷⁰ Cita del Decreto Presidencial de 1877, en Fernández, Justino, *Op. cit.*, p.167.

⁷¹ Escuela de Bellas Artes de París.

Evidentemente en la arquitectura, además del romanticismo, las tendencias academicista y modernista, también se dejaron ver, pues el deseo de renovación, de estar a la moda, fue generalizado. Y así como se importaron esculturas, también se trajeron proyectos arquitectónicos de toda clase, logrando que estas nuevas construcciones del porfiriato cambiaron el aspecto de algunas ciudades como la Ciudad de México, al respecto, Justino Fernández señala que: “con la paz porfiriana [...] el embellecimiento de las ciudades y la construcción de grandes edificios oficiales corrió parejo con la construcción de espléndidas residencias”,⁷² por lo cual, las grandes construcciones edificadas se convirtieron para la posteridad, en símbolo de bonanza y progreso nacional.

Entonces, un fenómeno curioso se suscitó en la arquitectura mexicana —junto a las corrientes antes mencionadas— apareció el *art-nouveau* —última aportación arquitectónica de influencia francesa— y, junto a esta amalgama de estilos aparecieron temas nacionales del pasado remoto e inmediato: es decir, el nacionalismo arquitectónico.

Fue así que bajo estos preceptos, se realizaron magnificas construcciones entre las que destacan:

La Cámara de Diputados (hoy asamblea legislativa del DF), proyecto del Arquitecto Mauricio Campos; el Palacio Municipal en la Plaza de la Constitución (Ciudad de México) realizado por el Arquitecto Manuel Gorozpe; el Teatro Juárez, en Guanajuato y la Columna de la Independencia en la ciudad de México, proyectos del Arquitecto Antonio Rivas Mercado; El Hemiciclo a Juárez, en la avenida que hoy lleva su nombre.

También se comenzaron a construir proyectos emblemáticos que fueron interrumpidos por el inicio del movimiento armado de 1910, tales como el futuro Palacio Legislativo, del cual sólo alcanzó a construirse la cúpula de lo que hoy se erige como el Monumento a la Revolución Mexicana. Y la cúspide de la expresión moderna mexicana: el gran Teatro Nacional —hoy, Palacio de Bellas Artes—, concebido por el Italiano Adamo Boari bajo los preceptos del *art- nouveau*.

⁷² Fernández, Justino, *Op. cit.*, p.174.

Para entonces, el mosaico de estilos fruto del romanticismo y neoclasicismo academicista, aunado al arte moderno e indigenismo, convirtieron a la capital en un ramillete de bellas construcciones, mezcla de varios estilos —neo-indígena, neo-colonial, etc. — los cuales vinieron a resolver los problemas fundamentales de la arquitectura, adaptándose a las nuevas necesidades constructivas y funcionales, renovando las estructuras y formas antes establecidas.⁷³

En general, el arte de este periodo fue como una lucha entre preservar lo antiguo y fomentar lo moderno, lo novedoso; mientras la academia, el romanticismo y el modernismo se disputaban el terreno del arte, había otras manifestaciones de carácter popular que si bien no formaban parte del “fenómeno artístico”, sí influían en el ambiente socio-cultural de la época, principalmente en el ombligo de la civilización: la ciudad de México, donde se concentraba todo el poder y desde donde se dictaban las directrices que había de seguir el país. Entre esas otras manifestaciones, estaban las exposiciones anuales de plantas y flores en San Ángel, las funciones de circo, las carreras en bicicleta, los suntuosos bailes en Palacio Nacional, el ballet o la pantomima lírica callejera, las corridas de toros, las animadas fiestas religiosas como la quema del judas, las atracciones callejeras, las tertulias literarias en los cafés y salones, las serenatas a Don Porfirio y Doña Carmelita los días de cumpleaños, entre muchas otras actividades y atracciones.

Ese ambiente festivo, se vio favorecido por el recién adquirido “progreso nacional”, que sólo fue visible en las ciudades a las que se les dotó de luz eléctrica, agua potable, escuelas, jardines, oficinas burocráticas, acueductos, palacios *hiper* adornados, mercados, tiendas de lujo, teatros, avenidas, fuentes y estatuas. Además de la llegada del teléfono, el telégrafo, los coches con motor, la proliferación de la fotografía y la misma llegada del cinematógrafo, dice Luis González.⁷⁴

⁷³ *Ibidem.*, p.181.

⁷⁴ González, Luis, *Op. cit.*, p.704.

C).- ¿Libertad de prensa y credo?

México, es un país sin libertad de palabra, sin prensa libre.

Jonh Kennet Turner.

Dos aspectos principales caracterizaron a la prensa de esta época: la falta de lectores y la represión hacia periódicos y periodistas que no compartían la misma ideología con el grupo gobernante. Ahora bien, el periodismo de la época era ejercido en su mayoría, por intelectuales, profesionistas (abogados, médicos, entre otros) y escritores, que de alguna manera habían encontrado un medio de expresión a sus ideas en las páginas de algún Diario o Gacetilla.

En cuanto a la prensa escrita, según Luis González, para 1900 existían 543 periódicos en todo el país, de los cuales 156 se publicaban en la Ciudad de México. Sin embargo, agrega, “eran muchos los periódicos, muy pocos los lee periódicos [...] la sociedad porfiriana estaba muy lejos de la cultura escrita”,⁷⁵ y aunque lo quisiera —pues como ya se ha dicho antes— para 1900 apenas el 18 % de los mayores de 10 años, medio podían leer.

Por otra parte, los periódicos de la era porfiriana podían dividirse en dos grupos o facciones: la prensa de Estado y la prensa independiente. En el primer grupo se encontraban los periódicos que se dedicaban a adular, solapar y hasta festejar la política económica del Ejecutivo y su corte “científica”, así los periodistas o intelectuales que pertenecían a este grupo, lo hacían por convicción o por necesidad, pues sabían que el “alinearse” al régimen, traía ciertas “retribuciones” nada despreciables como empleos, “cargos públicos y canonjías de diversa especie”,⁷⁶ señala José Mancisidor.

De modo que, entre aquellos “distinguidos” beneficiarios de las bondades del régimen se encontraban: Salvador Díaz Mirón, Trinidad Sánchez Santos, Juan A. Mateos, Rafael Reyes Spíndola, Francisco Bulnes, Carlos Díaz Duffo, Jesús Valenzuela, Ángel del Campo,

⁷⁵ González, Luis, *Op. cit.*, p. 685.

⁷⁶ Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.37.

Luis G. Urbina, Balbino Dávalos, Amado Nervo, Francisco A. de Icaza y otros más “que vivieron, de algún modo del presupuesto” y colaboraron en periódicos o revistas como *El Imparcial* (nacido en 1896), *The Mexican Herald*, *Monterrey News*, *Revista Moderna*, *El tiempo*, *La Iberia*, *Gil Blas*, *La Nación*, *Le Nouveau Monde*, impresos que además de publicarse bajo el cobijo oficial y estar al servicio de elite, se encargaban de pregonar los ecos de aquella *belle époque* mexicana para los burgueses.

Del otro lado se encontraba el grupo de periódicos y periodistas que de manera independiente publicaban y no adulaban al gobierno en turno, sino por el contrario, lo criticaban y con el tiempo se convirtieron en sus acérrimos opositores.

En este segundo grupo aparecían nombres de periódicos liberales como *El siglo XIX*, *El Monitor Republicano* (forzados a desaparecer en 1896) y *Renacimiento*, publicaciones que desde el primer instante —asevera Luis González— le exigían al ejecutivo, la aplicación de la ley y las Leyes de Reforma y entre sus líneas se podía leer: “haced efectiva la constitución, organizad la Instrucción Pública”, agregando que *El siglo XIX* por su parte, expresaba aspiraciones como esta: “se desea salir de...[sic] la dictadura y el único medio natural...es que el gobierno expida la convocatoria para que la nación elija sus mandatarios”.⁷⁷

También existían otros periódicos independientes como *El Tiempo*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Demócrata*, *La República*, y comenzado el siglo XX, *Regeneración*, que abiertamente criticaban el sistema oligárquico y por eso esta prensa de oposición se atrajo la antipatía gubernamental siendo objeto de represión, persecución y censura. Entonces, “a los periodistas y escritores que no se sumaron al coro de alabanzas al porfiriato, se les hizo víctimas de persecuciones y atentados reprobables”,⁷⁸ subraya Mancisidor, muestra de ello fueron Filomeno Mata a quien se le acosó continuamente por su honestidad periodística a través de *El diario del hogar* y estuvo muchas veces en la cárcel debido a esto. Santiago de la Hoz Murió ahogado, huyendo de los soldados porfirianos, al atravesar el río Bravo después de publicar su *Sinfonía de Combate*. Don Daniel Cabrera, director de *El Hijo del Ahuizote* quien también era multado y encarcelado

⁷⁷ González, Luis, *Op. cit.*, p.637.

⁷⁸ Mancisidor, José, *Op. cit.*, p.38.

frecuentemente. Por las mismas causas de censura fueron asesinados durante este régimen periodistas como José Cayetano Valdés en Minatitlán; Luis González, en 1885; el gobernador Cravioto de Hidalgo ordenó que fuera quemado vivo en Pachuca el periodista Santa María; el periodista Olmos Contreras en Puebla; el dibujante Jesús Carreón...entre muchos más. Y cuando se habla de “órdenes de gobernadores” se pone de manifiesto la permisividad de un gobierno dictatorial que no toleraba la acción de un gobernador, sin la venia del señor Presidente.

Ya en el siglo XX, proliferaron diarios anti porfiristas como *Regeneración* — que sembraba la disidencia e impulsaba la revolución social—, a este pensamiento de protesta se le unieron *El colmillo público*, *Redención*, *Excelsior*, *El diablito rojo*, *El paladín*, *La república*, *La patria*, *El constitucional*, *El insurgente*, *La guacamaya*, *El mexicano*, *El anti-reeleccionista*, *Nuevo México*, entre otros.

Como se puede observar, el ejercicio de la palabra antigubernamental parecía un camino seguro y directo a la persecución y opresión, como lo menciona Alberto Bremauntz:

De 1885 en adelante, comenzó a surgir con mayor vigor la oposición a la dictadura, especialmente la de la prensa, recluyéndose en las prisiones a muchos periodistas independientes; pero el gobierno porfirista parecía inmovible; los gritos, protestas y rebeliones eran acallados con la cárcel, muerte, destierros, persecuciones y confiscaciones.⁷⁹

En lo que a libertad de creencia y pensamiento respecta, la situación era la siguiente. Al asumir Porfirio Díaz la Presidencia de la República, las circunstancias político-económicas que la Iglesia católica mexicana había mantenido durante la Colonia y hasta antes de la Reforma, habían disminuido considerablemente y ahora aquélla, se hallaba en desventaja; la revolución de Ayutla, las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857, habían limitado y casi anulado —en teoría— los vastos privilegios que la religión había ostentado hasta mediados del siglo XIX. Al menos así lo afirma Rutherford cuando dice:

La iglesia mexicana [...] durante el periodo colonial había acumulado poder y riquezas, que consolidó después de la independencia, durante la primera mitad del siglo diecinueve, hasta que llegó a ser la fuerza institucional más poderosa del país. Como consecuencia de esto, se había convertido en uno de los principales enemigos del liberalismo en México.

⁷⁹ Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, p.116.

Las leyes de Reforma y la constitución de 1857, eran anticlericales y significaron una derrota para la iglesia mexicana, así como también su desaparición (aparentemente) del escenario político.⁸⁰

Por ello, cuando la dictadura se instaló en el poder y dadas las circunstancias que le dieron la victoria al nuevo Presidente,⁸¹ Díaz de inmediato buscó a sus aliados y entre ellos estaba el clero católico, un amigo que le tendería la mano y le ayudaría a mantenerse firme y fuerte a lo largo de su gobierno. Fue entonces que viendo la oportunidad que se le presentaba, “el clero luchó denodadamente para recuperar sus privilegios tradicionales [...]”.⁸² Mientras tanto “Porfirio Díaz, siguiendo una política de arreglos para satisfacer a todos los sectores influyentes (entre ellos el clero católico), se hizo el ciego cuando la iglesia dejó de cumplir con la ley”,⁸³ es decir, las Leyes de Reforma. Sin embargo, la actitud del clero ante Díaz, era ambigua, pues le gustaba que el Presidente no aplicara la legislación anticlerical vigente, pero a la vez se incomodaba por que el ejecutivo no hubiese anulado dichas leyes. La iglesia se daba cuenta de su posición inestable y tenía, por conveniencia y necesidad, que aliarse al gobierno en turno.

La mencionada lucha por “recuperar los privilegios perdidos” se tradujo en una subordinación complaciente y de complicidad que llevó a la religión a ponerla al servicio del Estado.

El entendimiento entre la iglesia y el gobierno porfirista llegó a tal punto —dice Alfonso Toro— que los Delegados Apostólicos que venían a México eran reconocidos secretamente como agentes diplomáticos del Papa y el dictador tenía relaciones casi oficiales con ellos, interviniendo en el nombramiento de obispos y sacerdotes.⁸⁴

⁸⁰ Rutherford, John, *Op. cit.*, p.322.

⁸¹ Díaz había llegado al poder por medio de lo que hoy se conoce como golpe militar.

⁸² Las principales leyes promulgadas antes de 1860, concretamente las Leyes de Reforma y La Constitución de 1857, buscaban gobernar a la iglesia y despojarla del poder temporal que había disfrutado años atrás y contenían principalmente en el aspecto religioso: a) la separación de la Iglesia y el Estado, b) prohibición de la iglesia para poseer tierras en propiedad c) la abolición de los conventos y la libertad de culto y religión.

⁸³ *Ídem.*,

⁸⁴ Bremauntz, Alberto, *Op. cit.*, p.116

Así fue que la amistad y contubernio entre el Estado y la Iglesia, dieron como consecuencia que ésta última se encargara, durante la dictadura, de ser la guía espiritual y en buena medida, ideológica de la población mexicana. Buscando con ello, ser el aliciente y cura de las desgraciadas “almas oprimidas”, tratando también de apaciguar el rebaño y “las conciencias inconformes”. Contribuyendo así, a mantener la prolongada “paz porfiriana”.

A esta situación contribuyó favorablemente la circunstancia que prevalecía en nuestro país respecto a la idiosincrasia y feligresía, pues para 1915 Luis Cabrera —en su escrito sobre “la cuestión religiosa en México”— señala que “en México, el 99 por ciento de la población profesa la fe católica romana y en consecuencia, la influencia del clero católico en asuntos religiosos no tiene contrapeso”,⁸⁵ agregando que dicha influencia en la sociedad era ilimitada y no sólo se daba en cuestiones religiosas, sino también políticas, pues al hacer una retrospectiva menciona que la revolución de Ayutla buscaba quitarle a la iglesia los poderes social y económico que ostentaba entonces, pero Cabrera se daba cuenta que —el clero— aún los seguía conservando.

Finalmente, se ha de mencionar que “la influencia” espiritual, ideológica y política de que habla Cabrera, provenía desde los diferentes niveles eclesiásticos vigentes de aquella época; es decir, desde el púlpito como de la alta jerarquía. Siendo el papel del clero católico —en complicidad con los caciques, hacendados y gobiernos locales— el de adoctrinar feligreses que asistían a los sermones religiosos. Y allí, desde la tribuna religiosa e incluso en el confesionario, la conciencia impúdica era limpiada con las palabras de un sacerdote que pedía al fiel creyente: resignación respecto a su condición y aceptación de las pruebas que Dios ponía, mostrando la desobediencia y rebeldía como los pecados capitales del mal.

⁸⁵ Cabrera, Luis. “La cuestión religiosa en México”, en *Obra Política de Luis Cabrera*, Vol.1, Edición y estudio preliminar de Eugenia Meyer, UNAM, México, 1992, p.539.

1.3.-El género chico en México.

El teatro de género chico ha sido —en la historia teatral— uno de los más cercanos a la expresión popular, por lo mismo, en su momento fue de los menos apreciados por la clase dominante de la época. Su aparente sencillez y su “poco contenido” dramático hicieron de él —según la aristocracia porfiriana— un espectáculo sólo apto para las mentes perezosas y poco preparadas: el vulgo; por ello, la alta clase aburguesada se deleitaba disfrutando obras de género dramático, zarzuelas, óperas y operetas, en su mayor parte de origen europeo, pues el espectáculo producido en tierra nacional carecía de prestigio para la *elite* porfiriana.

A este descrédito, se sumaba el hecho de no ser un teatro redondo, definido, sino que desde sus orígenes —en el siglo XVII⁹²— se fue transformando y con el paso de los años fue adquiriendo elementos provenientes de diversos subgéneros y manifestaciones teatrales, lo mismo en lo escénico que en lo dramático (entiéndase escrito), por ello, al momento de definirlo y comprenderlo es necesario remontarnos a sus orígenes.

Demetrio Estébanes Calderón, dice que “el género chico es una expresión con la que se designa un tipo de obra teatral, en un solo acto, a medio camino entre el Sainete y la Zarzuela”.⁹³ ¿Y qué son un sainete y una zarzuela? Continúa Estébanes Calderón:

“El sainete es una pieza breve de carácter popular y cómico, centrada en el tratamiento evasivo de costumbres de la época y en la recreación de tipos peculiares”.⁹⁴ En el caso español “El hortera, el organillero, la modistilla, el viejo verde, el chulo etc.”, en el caso mexicano sus equivalentes son: el charro, el lépero, la india, la borrachita, la marchante, etcétera.

⁹² Se cree que este tipo de representaciones nacieron en la Corte Española del Rey, con un propósito de entretenimiento y regocijo.

⁹³ Estébanes Calderón, Demetrio, En Marchese, Ángel y Joaquín de Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, España, 1991, p.124.

⁹⁴ *Ibidem.*, p.125.

Por su parte, la zarzuela es el género lírico-dramático español por excelencia, en el que además de alternarse escenas habladas y cantadas, posterior a sus orígenes se le introdujo la danza. Co-existiendo dos tipos de zarzuela: la zarzuelilla perteneciente al género chico (en un acto) y la de género grande o gran zarzuela (en tres actos).

Ahora bien, el género chico del que habla Demetrio Estébanes es el español, sin embargo —dice Armando de María y Campos— “el género chico mexicano es hijo legítimo del género chico español”⁹⁵ por lo tanto, estamos hablando del mismo teatro. Ya que el modelo dramático que seguían los autores mexicanos era el traído de ultramar.

Es así, que del sainete y zarzuelilla europea, nació lo que —en su evolución— adoptaría el nombre de teatro de revista, el cual, dice Alejandro Ortiz Bullé-Goyri:

Pasa revista a acontecimientos de actualidad [...] se caracteriza por una forma de teatro popular de actualidad política y social [...] donde el desfile de personajes populares en situaciones cómicas y risueñas se adereza con canciones, bailes y números espectaculares que semana a semana, noche tras noche, seducían a los espectadores ciudadanos dispuestos a acudir a las salas teatrales para encontrarse con la revisión de la vida cotidiana teatralizada de manera cómica y paródica.⁹⁶

Finalmente, de este teatro brotaron diversas variantes tales como la revista de espectáculo, la revista musical con argumento, la revista frívola, la revista política, y modalidades muy mexicanas tales como la revista costumbrista o nacionalista y —en sus últimos años de existencia— la revista de evocación. Todas ellas —deduce Luis de Tavira— contaban con dos ejes principales: el lenguaje, “en el que reside el detonador del efecto cómico” ya que era deformado a propósito, y la parodia, efectuada por medio de alegoría o satirización de los personajes y acontecimientos.⁹⁷

⁹⁵ María y Campos, Armando de. *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Cien de México, México, 1996 P.15.

⁹⁶ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro (Coordinador). *Cuatro obras de revista política en el “Teatro de Ahora”* (1932), Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Azcapotzalco, México, 2008, pp.27-28.

⁹⁷ Tavira Luis, prólogo a Armando de María y Campos. *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Cien de México, México, 1996, pp. XV y XVI.

A).-Antecedentes del género chico en México.

Ahora bien, el género chico en México tiene dos antecedentes: el primero, se refiere a la importación e imitación del género europeo; el segundo, al aspecto de apropiación del género y el desarrollo de lo folclórico teatral.

En lo que corresponde a la adopción de los modelos escénico y dramático, así como la aceptación de temas ajenos, se debieron —en buena medida— al contexto de extranjerización antes mencionado y, consecuentemente a la europeización de la escena mexicana, por ello —dice Armando de María y Campos— “el nacimiento y el desarrollo del género chico político en nuestros teatros, (era) imitación, reflejo y consecuencia del que se representaba en Madrid”⁹⁸ y es que los empresarios, autores, directores, y artistas —muchas veces españoles— traían a México el último éxito de España o bien, lo reproducían completamente, pretextando que el público aristócrata de los principales teatros de la ciudad —especialmente el de origen ibérico— era lo que demandaba,⁹⁹ cabe aclarar que los asistentes españoles tenían razón de exigir sus referentes, ¿pero el público nacional? Pues aun así, este último se deleitaba viendo en la escena: temas, personajes y circunstancias españolas, aún cuando al salir del teatro no hubiesen comprendido ni “jota” de lo que allí se estaba tratando.

Tan curioso, natural y a la vez complicado ‘fenómeno’, se refleja en el medio teatral mexicano, que no sólo se inspiraba en la vida teatral madrileña, sino que se nutría, vivía de ella. Los principales coliseos mexicanos servían de asiento a las compañías líricas que venían de la península [...] y los teatros menores o reproducían esos espectáculos o los imitaban. [...] Nuestros autores, lo mismo los nacidos en el país que los llegados de España y aclimatados después, imitaban los modelos llegados de España, no sólo por natural inclinación o falta de iniciativa, sino porque buscaban el éxito económico, que les aseguraba el modelo.¹⁰⁰

Y es que, el deseo de representar lo peninsular, no sólo se dio en las altas capas de la sociedad, sino que la clase baja, la que frecuentaba los teatros de barriada —como señala Armando de María y Campos— también quería conocer “lo mejor” de la cultura, y por ello se acercaba a los “refritos” de los espectáculos madrileños o en el mejor de los casos, de los teatros “más importantes” de la capital.

⁹⁸ María y Campos, Armando de, *Op.cit.*, p.1.

⁹⁹ Recordemos que en el país, había un número considerable de población española y era la que más asistía a las representaciones originarias de su país.

¹⁰⁰ *Ídem.*

Al parecer, la influencia directa de género chico español que se tuvo en los tablados nacionales se llevó a cabo con *Vivitos y Coleando*, primera obra política española que llegó a México en 1884, presentándose en el Teatro Principal y la que al parecer gozó de buena aceptación entre el público español radicado en México, porque “se representó once veces”, dice Armando de María y Campos, obsérvese que para los años que estamos tratando, la buena aceptación de una puesta en escena constaba de 11 funciones.

Así mismo, se sabe que dicha obra mostraba a personajes y circunstancias de la política española por medio de la parodia y la alegoría, donde dialogaban dos ríos, el Manzanares (de España) y el canal de Suez (de Egipto), ambos criticando el militarismo español de la época, según se observa en sus diálogos.

Suez: Según notas oficiales,

El ejército de aquí

Es muy numeroso.

Manzanares: Sí.

¡Seiscientos mil generales!

Se satirizaba el hecho de que —en España— hubiera infinidad de altos mandos que —como todo gobierno dictatorial— se servían de ellos para imponer la mano dura y apaciguar las disidencias a punta de cañón o garrote; aunque era una exageración lo afirmado por los diálogos, los autores se daban la oportunidad de burlarse del hecho de mantener tanto parásito en el gobierno. De la misma manera, en otro de sus diálogos “apareció la Prensa con traje de colores diversos, sujeta entre cordones por un coro femenino de jueces y magistrados, y cantaban en tiempo de vals”:¹⁰¹

No es posible proseguir,

Pues me tiran de un cordón,

Y, en lugar de hacer la contra,

Adular al gobierno es mejor.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p.2.

Y como eran años de gobierno autoritario, es tan clara la implicación de una censura periodística que, en los diálogos por medio de la metáfora, podía aludirse a tal situación. En esta obra —acota de María y Campos— “por primera vez se ponía en solfa a un político en el poder, como después lo harían noche a noche los autores mexicanos”.¹⁰² Es así, que de un contexto como ese floreció el género chico para insertarse en otro muy similar: el mexicano, pues ese mismo año —1884— el general Manuel González culminaba su mandato y continuaba una larga dictadura presidida por el General Díaz.

Por otra parte, y si bien es cierto que en España eran las primicias de un teatro con estas cualidades, cabe señalar que en México esta actitud no era tan nueva, pues según Ignacio Merino Lanzilotti, 15 años antes de tan sonado estreno, ya se había representado en México una revista política que satirizaba acontecimientos criticables que, si no aludía directamente a alguien en particular, sí hacía mofa de alguna situación política imperante en el país.

Ya en el último tercio del siglo pasado (XIX) había surgido la primera revista política mexicana: *Revista del año 1869*, De Enrique de Olavarría y Ferrari [...] se trataba de una vista estereoscópica de varias exhibiciones contenidas en un acto. En que se hacía balance del año que había pasado y un pronóstico del que vendría. La obra tenía traviesas sátiras de tema político entre las que destacaba la aparición de un número llamado *El coro de las jeringas*.¹⁰³

La alusión a esta sátira nos hace pensar que la actitud de criticar lo políticamente posible ya existía en los tablados nacionales incluso antes de 1884, sin embargo, como la madre patria era —teatralmente hablando— el ombligo del mundo para México, la impresión de la obra española debió haber sido bastante fuerte y ese “atrevimiento” por parte de los autores de *Vivitos y Coleando* —Señores Salvador Lastra, Andrés Ruesga y Enrique Prieto—, debió gustar tanto y causar tal impacto en los autores nacionales que propició —junto a las circunstancias del porfiriato— el nacimiento de un género satírico prolífico.

Después llegaron infinidad de obras con cualidades similares que terminaron por germinar un gusto latente, desde años atrás, en el público de estas tierras.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ Merino Lanzilotti, Ignacio. “La tradición farsica en México: carpa y revista política”, en *La Cabra*, 1980, p.VII.

Por otra parte, y si bien es cierto que la importación de espectáculos escénicos estaba en su mayor apogeo, también es necesario señalar que —al mismo tiempo— los autores nacionales producían —tímidamente— libretos en los que además de referirse a temas de actualidad, rescataban aspectos locales y costumbristas, propiciando así el nacimiento de un género híbrido, mezcla de la sátira política y lo folklórico nacional.

De esta manera, dice Ignacio Merino Lanzilotti, que la incursión de temas, situaciones y tipos locales en la escena mexicana figuraban desde hace ya varios años, incluso décadas, pues “la independencia logró que personajes populares típicamente mexicanos subiesen al escenario de un teatro tibio y sin personalidad, a base de cuadros satíricos y amargos que la novela costumbrista había gastado ya”,¹⁰⁴ dando nacimiento a personajes como *El charro y los remendones* que aparecían en las homónimas obras de José de Agustín Castro (1730-1814). Más tarde con la construcción de “teatruchos de madera insalubres y malolientes” que se construían por doquier en la ciudad de México, surgieron personajes de arrabal como el “lépero” mexicano, que nació en un puesto de títeres de la alameda capitalina.

Luego, a mediados del siglo XIX surgió un grupo de escritores nacionalistas que se instalaron en la escena y subieron a los tablados lo mismo seres mitológicos clásicos, que figuras de la ilustración, tipos vernáculos que de regiones aledañas.

Posteriormente, en 1886 en la zarzuela titulada *Una fiesta en Santa Anita*, de Juan de Dios Peza, “aparecieron nuestros tipos vernáculos: charros, chinas, rotos, indios, tortilleras, tamaleras, etcétera, entonando y zapateando sonos populares, ante una bucólica escenografía de Xochimilco, cuajada de chinampas y flores...”¹⁰⁵ en la cual —asevera Merino Lanzilotti— por primera vez aparecieron en una zarzuela Mexicana, temas y “tipos” locales, éste “fue el principio de una ola de Tehuanas, jarochas, tapatías, rebozos, jícaras, zarapes, pelones, borrachos, pelados, etc., etc. [sic] que duró más de medio siglo de moda”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Merino Lanzilotti, Ignacio Cristóbal. *El teatro de revista política en México* (tesis de licenciatura), UNAM, México, 1967, p.10.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p.15.

¹⁰⁶ *Ídem.*

Y es que el incluir a personajes locales implicaba reflejarlos de carne y hueso, con defectos y virtudes, con vestimenta y hasta con pensamiento propio. Fue entonces que algunos empresarios de la época, pidieron la adaptación de zarzuelas españolas al contexto mexicano. Con este cambio, el otrora espectáculo teatral españolizado, poco a poco se fue transformando por la necesidad de agradar al público nacional —y principalmente al de clase media y baja— que fue exigiendo temas más cercanos a su circunstancia y a la realidad nacional, aún cuando el modelo escénico dramático seguía siendo extranjero.

Se dio entonces la inclusión paulatina de personajes como la soldadera mexicana, que por primera vez subió a escena en 1903, en *La sargenta*, zarzuela de Aurelio González Carrasco y fue el antecedente de la Adelita y la Valentina revolucionarias.

Luego ya en los albores de la revolución subieron personajes femeninos locales como la borrachita, en la revista *Nuevo México*, la molendera en *El pájaro azul*, la china poblana, la peladita, la india ingenua y ladina, la vendedora de chichicuilotes, entre muchas más, algunas interpretadas por actrices como Emilia Trujillo, tiple precursora de estos personajes en la escena mexicana. También “nacieron” tipos nacionales masculinos como el pelado dicharachero, el rancharo ladino, el indio taimado, el lépero de arrabal, el gendarme hostil, el borrachito de pulquería, el ratero ágil, el lagartijo descocado, entre muchos otros, que fueron interpretados por actores como Leopoldo “el cuatezón” Beristáin, entre otros. Figuras que aparecieron principalmente en los teatros de barriada y posteriormente fueron reclamadas por todos los teatros. Así nació toda una época de teatro popular mexicano.¹⁰⁷

¹⁰⁷ María y Campos, Armando de, *Op.cit.*, pp.79-80.

B).-Los temas críticos en el género.

Respecto a los temas que se abordaron en los espacios destinados al género chico en México, fueron muy diversos, algunos replicaron asuntos netamente españoles y otros — que aparecieron paulatinamente — criticaron la política mexicana y otras circunstancias de la realidad del país.

El caso es que en este contexto, aparecieron temas como la libertad en *Oratoria fin de Siglo*, monólogo popular de aquellos días, en el que a un personaje petrolero se le oía pedir “por la tierra libre, el trabajo libre, el amor libre... y el aguardiente libre...”, palabras que además de expresar un reclamo, tenían su toque gracioso.

La sátira hacia personajes públicos —españoles— no se hizo esperar en obras como *las Fotografías animadas o el arca de Noé* (1890), *Los bandos de Villafrita* (1889) y *Panorama Nacional* (1896). De allí que armando de María y Campos asevere:

Obras como *Vivitos y Coleando* y *Panorama Nacional* sirvieron de inspiración a nuestros autores que después habían de sacar a escena a nuestros gobernantes, a nuestros líderes, a nuestros partidos políticos, etc. Entre las ideas principales de estas obras estaba el mostrar tipos y escenas de actualidad, en parangón con los tipos y escenas semejantes de antaño, que daría a los autores mexicanos la pauta a seguir, en la creación de revistas o espectáculos con parecido plan.¹⁰⁸

Y efectivamente para 1890, la crítica hacia las autoridades municipales mexicanas, se empezó a notar en *Manicomio de Cuerdos* de Eduardo Macedo y Arbeu; así como en *La Vecindad de la Purísima* del mismo autor, en esta última, se alude —tibiamente— a la deshonestidad y robo de recursos por parte del “gobierno”.

Posteriormente, el asunto obrero también subió a la escena mexicana en 1894, con *Los Descamisados* —ibérica— que planteaba la situación obrera española, no muy distinta a lo que estaba viviendo el obrero mexicano.

La censura a los periódicos y la crítica a la burguesía, aparecieron en 1899 en *La Cuarta Plana* de Fernández Frías y Escalante Palma, donde el “diablito bromista” —uno de los personajes— decía:

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p.3.

Echaré unos cantidos pero venga la guitarra

De la clase obrera soy buen amigo,
siempre en mis columnas la sé defender
de los requisitos burgueses famosos
que meten la pata por doquier... ¡Ah!”

Y aunque siempre en casa se encuentra la guasa
en mis carcajadas se puede leer
más de tres cosas muy retebonitas
que luego me llevan con rumbo a Belén.¹⁰⁹

A fines del siglo diecinueve y principios del veinte, los clubes antirreleccionistas comenzaron a proliferar, el tema salió a relucir en la revista *Letras de Molde*, en la que se cantaba una marcha titulada “no reelección”, autoría de la señorita María C. López de Huelgas y Campos.

De la misma manera, el tema de la huelga Obrera en Cananea, salió a relucir en una zarzuela titulada *Sangre Obrera* de Rafael A. Romo, que exponía parte de la problemática imperante en “la cuna minera de la revolución”.

El anarquismo y alusión a la revolución francesa también estuvieron presentes en una revista que —aunque española— fue muy contundente en sus argumentos e influyó mucho en los futuros hacedores del género mexicano, *El Bateo* (el bautizo) de Antonio Domínguez y Antonio Paso. En ella el Wamba —personaje principal— hombre humilde e ignorante planteaba su arribo al poder y su propósito en él, escuchándose entre su diálogos: “El día que yo gobierne / si es que llegó a gobernar.../ [...] Lo menos diez mil cabezas por el suelo rodarán”.¹¹⁰

En contraparte, los *apropósitos* en que sea alardeaba al general Díaz se hicieron notar en muchos libretos, entre ellos *El Fénix* (1905), escrita por Eduardo Gómez Haro, y en *Patria y Honra*, en las que se ensalzaba al dictador.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibidem.*, p.11.

En 1909 se representó en la capital, la revista *México Nuevo* de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández Benedicto (español) donde se abordaban, con alusiones satíricas, las “escaramuzas” para la designación del próximo vicepresidente de la república.

En 1910 se estrenó *El Pájaro Azul* de Ignacio González, sátira modernista en la que “se habló mal del gobierno, todavía muy poderoso, del General Díaz y por primera vez se llevó a escena, aunque tímidamente, pero con mucho sentido de realidad, lo que entonces no se estimaba como problema agrario”.¹¹¹

Para 1910 ‘*el descontento*’ se manifestaba abiertamente en la escena y ahora sí, el personaje del Presidente era llevado a la escena sin tanto tiento, además que los mismos autores vieron en ‘la figura presidencial’ así como en los altos mandos políticos, “temas atractivos” para incluirlos en sus sátiras cómicas, logrando hacer de la escena un verdadero desfile de personajes públicos.

Fue así que, a fines del régimen, por los teatros de la ciudad de México y sobre todo en *los de barrio*, el género mexicano empezó a sentar sus bases políticas y folklóricas. En ellos se podían ver revistas como *Frivolidades*, *El cinturón eléctrico*, *México Festivo*, *La mano de Dios*, *Don Juan de Huarache*, *El país de la Alegría*, entre otras; todas ellas con escenas y comentarios políticos que marcaron el principio de una larga producción teatral crítica que contribuiría en el desarrollo del teatro nacional y posiblemente en el desarrollo de una revolución latente, donde más tarde, ya al calor de los combates no hubo —afirma de María y Campos— jefe revolucionario, caudillo, gobernante o político que no fuese pasado por “las armas” de la escena política mexicana.

C).-El papel del periodista como autor teatral de género chico.

Al llegar Porfirio Díaz a la presidencia, se encontró con un periodismo combativo, consecuencia lógica del contexto sociopolítico del país y de la libertad de expresión que Don Benito Juárez había dado durante su gobierno, sin embargo y pese a la política subvencionista que el primero había aplicado con algunos periódicos de la época, sucedió que durante el auge de la Dictadura, una buena parte del periodismo se tornó hostil y se volvió contra el Presidente, por ello —como ya se ha mencionado— había principalmente dos bandos: porfirista y anti porfirista. Así que cuando el periodis-

¹¹¹ *Ibidem.*, p.58.

mo subió a escena a través del género chico, esas diferentes posturas se dejaron ver en los tablados y la balanza de la crítica escénico-periodística se cargó o hacia un lado o hacia el otro.

Los autores de las revistas políticas en México —dice de María y Campos— en su mayoría han sido periodistas de profesión, o personas conectadas con los políticos a través de puestos, cargos o empleos.¹¹²

A pesar del nepotismo, había censura y resultaba ser un periodo difícil social y políticamente hablando; con todo, la época era propicia para ejercer el “doble oficio” ya que buena parte de la población era analfabeta, por lo mismo, resultaba más accesible enterarse de los acontecimientos recientes de una manera visual, oral y lúdica; más que escrita. Por tanto, el teatro era el medio ideal para estos fines convirtiéndose en una de las mayores diversiones del momento y trabajar para él, era una buena señal de estar a tono con la época

Al respecto, Ortiz Bullé-Goyri dice que “el ambiente y espíritu del teatro de revista [...] resultaba un espacio fascinante para la mayoría de los artistas e intelectuales renovadores de la cultura nacional en el México revolucionario”,¹¹³ aún cuando esta aseveración se refiere al periodo de insurrección y posterior a él, nos permite observar la percepción y lo atractivo que resultaba para los letrados —incluyendo a los periodistas— insertarse en la dinámica del género chico, mismo que se estaba convirtiendo en una especie de periodismo escénico, asevera el especialista.

Fue así que para el periodo pre revolucionario —cerca de 1910— “todos estaban haciendo teatro frívolo mexicano, y el que más o menos, había escrito alguna escena política, revista o corralista”,¹¹⁴ aludiendo con esto a esa falta de seriedad o ligereza de pensamiento por parte de los libretistas, que lo único que buscaban desde los tablados era divertir al público ciudadano, hacer contrapeso o simplemente adular a la dictadura agonizante.

¹¹² *Ibidem.*, p.6.

¹¹³ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico”, en *Tema y variaciones de literatura 1*, Antonio Marquet y Leticia Algaba (Coordinadores), División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Azcapotzalco, México, 1993, pp. 97-98.

¹¹⁴ María y Campos, Armando de. *Op. cit.*, p.60.

Por estas y otras razones, es claro que la objetividad de los libretos y puestas en escena quedaban en entredicho, sobre todo cuando los temas planteados en *el género* eran manipulados por partidarios de algún grupo de lucha o de poder, y más aún cuando iniciaron los desencuentros entre las facciones porfiristas y anti porfiristas, revolucionarias y anti revolucionarias.

Como resultado de esa actitud, los autores teatrales igual que los periodistas que se atrevieron a disentir de la mirada oficial, en ocasiones fueron a amanecer tras las rejas de una cárcel, empero; “ninguno de los presidentes se atrevió a amordazarlos de manera franca o velada” ya que eran “autoridades inferiores, subordinados, amigos o partidarios de estos, quienes sí ejercieron presión en diversas formas para suprimir representaciones o castigar a autores algunas ocasiones en forma violenta, disimulada otras. Pero nada pudo detener la marcha del teatro político frívolo”.¹¹⁵

Así, entre los autores representativos del género chico en este periodo, se encuentran Eduardo Macedo y Arbeu, Luis Fernández Frías, Pedro Escalante Palma, Vicente A. Galicia, Aurelio González Carrasco, Rafael Medina, Rafael A. Romo, Carlos Fernández Benedicto, Carlos M. Ortega, José Ignacio González, Julio B. Uranga, Arturo Ávila “*Gandolín*”, José Rafael Rubio “*Rejupiter*”, entre otros.

D).-Empresarios y Directores.

Respecto a las empresas teatrales y la administración de los espacios, estuvieron —hasta antes de la revolución— “siempre en manos de empresarios de origen español, ex-artistas del género o en ejercicio”,¹¹⁶ y una vez iniciada la lucha armada, estos huyeron del país dejando sus propiedades a la deriva o en manos de gente de su confianza. Posterior a la lucha armada las circunstancias fueron cambiando y los empresarios mexicanos tomaron la batuta en estos aspectos.

Por otra parte, la producción de los espectáculos corría a cargo de los dueños y socios de las diferentes compañías; la dirección escénica, en muchas de las ocasiones a cargo de sus mismos autores; otras, de actores y actrices dueñas de la compañía, pero fueran

¹¹⁵ *Ibidem.*, p.6.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p.15.

unos u otras, siempre contaron con el apoyo de músicos y bailarinas que pulían el aspecto estético del espectáculo. De esta manera, entre las grandes Divas que en su momento cumbre dirigieron sus propias Compañías se encuentran María Guerrero y Esperanza Iris.

E).- Los actores y el público.

El binomio principal en el teatro ocurre entre actor y espectador, de allí que si se logra esta conexión, lo demás está ganado. El género chico mexicano no fue ajeno a este fenómeno, pese a que los espectáculos europeizantes estaban principalmente destinados al gusto de la elite —excluyendo el gusto y los intereses de la mayoría de la población—, sucedió que conforme se iba afianzando “el modelo”, empezaron a surgir temas, libretos e intérpretes que comprendieron la necesidad de un pueblo que buscaba identificarse, verse reflejado en los tablados y no sólo presenciar la mera imitación de lo ibérico.

Sin embargo, ganar estos espacios no fue terreno fácil para la escena mexicana, pues si bien es cierto que las primeras apariciones de nuestros tipos vernáculos se vieron en *Una fiesta en Santa Anita*, no fueron precisamente histriones nativos quienes comenzaron la representación del folklor nacional, sino extranjeros, al punto que en 1903, cuando apareció el personaje de la Soldadera en la zarzuela *La Sargenta*, aquella fue representada por “una güera española de rebozo cruzado a manera de mantón y guaje de agua al hombro”,¹¹⁷ dice Merino Lanzilotti, de esta manera y conforme fueron acrecentándose los temas locales en los programas del género chico, la participación de elencos nacionales también fue creciendo, y conforme avanzaba la primera década del siglo XX, tiples y cómicos mexicanos iban ganando su lugar en el gusto del público. Con la llegada de la revolución —cuando las compañías extranjeras huyeron del país— se hizo un gran vacío que sólo podían llenar los temas, los *tipos*, los actores y actrices mexicanas. Ya en plenitud de la etapa revolucionaria, lo mexicano se adueño —casi por completo— del escenario, surgiendo grandes intérpretes nacidos en esta tierra y ¿quién mejor, para entender a los personajes, las problemáticas y a los políticos de la época, que los mismos mexicanos?

¹¹⁷ Merino Lanzilotti, Ignacio Cristóbal. *El teatro de revista política en México, Op. cit.*, p.15.

Por su parte, los histriones desarrollaron una gran capacidad de ingenio y comicidad para llevar a la escena lo más pícaro e inesperado que arrancaban de la vida real y lo transformaban a su antojo, dice de María y Campos, además, llegó el momento en que la complejidad de la escena les exigió ser multifacéticos, es decir, saber actuar, bailar, cantar y hasta tocar algún instrumento, y no tanto por virtuosismo o gusto, sino porque la profesión así lo exigía. Consecuentemente, señala Maya Ramos Smith, algunos profesionales de la danza —por ejemplo— fueron desplazados,

Cada vez más, los actores, actrices y cantantes de zarzuela empezaron a hacerse cargo de los “bailables”, prescindiendo de los bailarines entrenados [...] y para mediados de los noventa (1890) ya estaban en su apogeo las llamadas “tiples-bailarinas” convertidas por el público en superestrellas.¹¹⁸

Al grado que las actrices con “tantas virtudes”—más aún cuando eran agraciadas con belleza y carisma— llegaron a convertirse en las *Divas* de la época, ganando popularidad entre los asistentes y acumulando gran número de admiradores quienes enviaban flores, regalos y cuanto estaba a su alcance con tal de halagarlas.

Dicha situación se vio favorecida debido a que la concurrencia, mayoritariamente masculina, le importaba a sobremanera divertirse, alimentar el morbo y ver a las tiples-bailarinas semidesnudas, este era — dice Socorro Merlín— “un teatro más del gusto del público pues había ocasión de ver a las tiples enseñar hasta donde fuera posible en esos tiempos y emplear su picardía para hacer más atractivo el género”.¹¹⁹ De allí que el género fuera perdiendo calidad, no importando el contenido, sino el espectáculo *persé* y esto lo fue convirtiendo en ínfimo, sicalíptico y pornográfico.

Entonces, argüían las páginas de *El Imparcial* (vocero oficial), “pocas facultades se requieren para triunfar y hacer carrera en el género chico [...] tener una voz mediana, saber bailar bien, cantar con mucha intención los cuplés, tener gracia y se salvó la situación”.¹²⁰

¹¹⁸ Ramos Smith, Maya. *Teatro musical y danza en el México de la belle époque*, UAM-Escenología, México, 1995, p.347.

¹¹⁹ Merlín, Socorro. *Vida y milagro de las carpas (la carpa en México, 1930-1950)*, INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, 1995, p.17.

¹²⁰ *El Imparcial* (02/11/1907), citado por Ramos Smith, Maya, en *Op. cit.*, p.481.

Con todo, el teatro era una de las principales diversiones en México y el mundo, y por lo mismo, había mucha pasión y apego hacia él. Incluso, afirma Socorro Merlín, para el año de 1905, el género chico se había convertido en “un artículo de primera necesidad”.

Es por eso que para la primera década del siglo XX, el género chico comenzó cada vez más y más a abrir sus puertas a la barriada con teatros como el Apolo, el María Guerrero (mejor conocido como María Tepache), el Manuel Briseño, el Ignacio Zaragoza, entre otros más, surgiendo de allí grandes actores y actrices como Leopoldo Beristáin “el cuatezón”, Anastasio “Tacho” Otero, Roberto Soto, Luis Verduzco, Favio Acevedo, Elisa Berumen, Esperanza Iris, María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalván, entre muchas otras. Y fue tal la importancia de estos intérpretes del género chico, que a ellos les debemos el mérito de acercar el teatro al pueblo y de romper esa muralla que dividía el teatro para ricos y el teatro para pobres.¹²¹

Razón por la cual, ese público popular que olvidaba su condición humilde ante la escena —como pocas ocasiones en la historia teatral mexicana— se “comprometía” con la representación, formaba parte de ella, la gente, subraya Socorro Merlín, “no iba a ver los espectáculos, sino a divertirse con ellos, a entablar un diálogo con los asistentes y circular socialmente por ese espacio”.¹²²

De modo que el “*monstruo*” hacia triunfar o fracasar los estrenos, recibiendo ruidosamente con pateos —señala Ramos Smith— lo que no era de su agrado, mientras que la consagración se manifestaba con grandiosas ovaciones llamadas “el disloque”. Y esa alteración extasiada de parte de los asistentes, además de ser efecto de lo que estaba pasando en escena, era consecuencia lógica de un *modus operandi* en los tandófilos de la época. Eran las formas del pueblo, así manifestaba la *catarsis*, se enojaba, disfrutaba, se desquitaba, se sentía vivo.

¹²¹ No hay que olvidar la existencia —durante este periodo— de dos tipos de espacio teatral: los del centro de la ciudad y los de barriada, en los primeros, se representaban principalmente óperas, zarzuelas, revistas, etcétera, donde predominaban espectáculos u obras de origen y temas europeos, predominantemente españoles, que estaban destinados a la gente “decente” y adinerada de la época (aunque también a estos teatros podía entrar el *peladaje*), entre estos espacios se encontraban teatros como el Principal, Lírico, Arbeu (frecuentado por Don Porfirio Díaz), Hidalgo y Renacimiento; el segundo tipo de teatros, era el de barriada, ubicado en las zonas aledañas al centro de la Ciudad tales como El Capitolio, María Guerrero, El Alcázar, y las carpas y salones con sus programas de tandas, destinados principalmente para el populacho, *peladaje* o pueblo bajo.

¹²² Merlín, Socorro, *Op.cit.*, p.17.

Los espectáculos cualesquiera que fueran constituían sólo un pretexto para llevar a cabo un teatro colectivo, que tenía lugar en el propio teatro [...] La trama de lo que se representaba no importaba; el público increpaba a los actores, pedía *reprises* de personajes o de equivocaciones de los actores, gozaba con sus apuros para salir del paso ante los gritos y burlas de que eran objeto y a la menor provocación aventaban desde arriba lo que tenían a la mano o lo que previamente llevaban consigo, desde papeles, sombreros, cascaras de fruta hasta escupitajos y otros líquidos. Se ejercía un poder por el pago de boleto o por la localidad ocupada: los de luneta y plateas en un diálogo social y los de arriba utilizaban el poder momentáneo de la localización espacial, para hacer burla y mofa de los de abajo^{*», 123}.

Lo anterior, puede dar una idea del ambiente festivo que vivía el floreciente género menor ciudadano, pero también permite atisbar que fue escenario de las manifestaciones más contradictorias de la época, mientras el actor mostraba una ficción de lo que la realidad podía ser, el público —por momentos— la creía verdad, con ella reía y disfrutaba, para luego salir de los teatros siendo el mismo, o quizá un poco diferente. Sin embargo, este teatro mexicano fue —por antonomasia— el medio de expresión escénica que el pueblo pobre esperaba para poder ver en el escenario sus problemáticas, tipos, sueños y desencantos, que más tarde lo ayudarían a forjar su identidad.

*Socorro Merlín explica que “los teatros grandes eran edificios con localidades para todos los bolsillos, lo que quiere decir que era para todas las clases sociales; permitía a los pobres asistir a él por unos centavos y dominar el ambiente por el espacio de tiempo del espectáculo. Al situarse las localidades baratas en la parte superior del teatro, el escenario y las lunetas quedaban a merced de la voluntad de los palcos segundos y galerías. De este modo los pelados ejercían su recién adquirida libertad, tomando como objeto de diversión a los que en ese momento estaban abajo”. (Merlín, Socorro, *Op. cit.*, p.17).

¹²³ *Ídem.*

2.- ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA OBRA.

2.1.-El género y el modelo dramatúrgico.

En la hacienda está catalogada —tanto en el registro del libreto en la Biblioteca de las Artes del CENART, como por Don Armando de María y Campos— como zarzuela de género chico (o *zarzuelilla*). Pero para explicar en qué consiste propiamente esta clasificación es necesario remontarnos a los antecedentes formales del género chico.

Según Carlos José Melcior, la zarzuela pertenece a un género menor —por tanto, a un subgénero dramático— e inicialmente es definido como “una pieza dramática en cuya composición se alterna el canto con la declamación”,¹²⁴ entiéndase declamación¹²⁵ como parte hablada, sin embargo —acota *El libro de la zarzuela*—; desde su aparición en el siglo XVII, este subgénero ha tenido diferentes transformaciones a la largo del tiempo, logrando que en su evolución fuese nutriéndose de otros géneros menores, tales como el sainete, la *opéra comique* francesa, la ópera *buffa* italiana, el *Voudeville*, entre otras influencias.

Por ello, agrega el libro citado

La primer cuestión que se nos presenta al abordar el estudio del género zarzuelístico es, naturalmente, el de su definición. Arduo problema [...] si se pretende una definición exacta, porque como todos los géneros musicales, la zarzuela ha tenido un periodo de transformaciones y evoluciones que la han conducido a través de los tiempos a adoptar soluciones distintas para expresarse. Sin embargo, podemos encontrar una definición en general, válida para todas las épocas: la zarzuela sería la variedad española de teatro musical cantado y hablado.¹²⁶

De manera que no es conveniente establecer límites herméticos en ella, debido a esa indefinición que —incluso— fue motivada por los autores del siglo XIX, quienes se referían a ella de diferentes maneras en los estrenos, consecuentemente una zarzuela lo

¹²⁴ Melcior, Carlos José. *Diccionario Enciclopédico de la Música*, en Alier, Roger, et. all., *El libro de la zarzuela*, Ediciones Daimon, España, 1982, p.55.

¹²⁵ Recordemos que, la cultura escénica europea —hasta la llegada del método de Stanislavski— planteaba en su generalidad, el actuar como declamar, es decir la expresión de los diálogos como una declamación. Si bien, esta manera no se aplicaba en todo el teatro, si lo era en la mayor parte de la escena occidental.

¹²⁶ Alier, Roger, et.all. *El libro de la zarzuela*, Ediciones Daimon, España, 1982, p.12.

mismo se podía ver anunciada como “drama lírico”, que como “comedia musical”, “comedia lírica”, “juguete-cómico-lírico”, entre otros apelativos.

Así mismo, si nos remontamos a sus orígenes en el siglo XVII¹²⁷, notaremos su carácter *híbrido* que asoma desde los primeros años de existencia, siendo así que para los siglos XIX y principios del XX, ya era un género maduro, pero siempre en constante cambio. En otros términos, fue su capacidad de adaptación y sobrevivencia a las nuevas necesidades del público y los diferentes lugares donde se iba presentando, lo que hizo que se fuera transformando.

Ahora bien —como ya se ha mencionado— pasada la mitad del siglo XIX, comenzaron a co-existir dos maneras de hacer Zarzuela, a una la denominaron de “género grande” y a la otra, de “género chico”, estableciendo como límite entre una y otra, que la primera (grande) contenía dos o más actos —además de su clara influencia de la ópera italiana—, y la segunda (género chico), sólo contenía un acto.

Como se puede observar, dicha separación fue un tanto arbitraria, pues como lo señala Augusto Martínez Olmedilla “obras en un acto [...] las hubo siempre. Nadie hablaba de <<género chico>> cuando se estrenaron”,¹²⁸ entonces —señala *El libro de la zarzuela*— dicha clasificación se dio, además por el número de actos, debido a diversos factores como el nacimiento del “teatro por horas”;¹²⁹ la independencia de los espectáculos en un acto, que anteriormente aparecían a la sombra de espectáculos más grandes como entre actos o como “*fin de fiesta*”; y, la influencia nacionalista que se incrustó en el *género corto* después de la revolución de 1868 en España.

¹²⁷ Se cree que el nombre deriva de una cabaña de cazadores, el Palacio de Zarzuela, cerca de Madrid, donde en el siglo XVII, este tipo de presentaciones se originaron ante la Corte Real Española. Existen, principalmente, dos formas de zarzuela: la barroca (1630-1750), que es el estilo más antiguo, y la zarzuela romántica (1850-1950), que puede dividirse en dos sub-géneros, el grande y el chico. S.a, “Elementos característicos de la Zarzuela” en <http://www.pianomundo.com.ar/operas/zarzuela.html>., obtenida el 22 de Octubre de 2014.

¹²⁸ Martínez Olmedilla, Augusto, *Los Teatros de Madrid*, en Alier, Roger, *et.all.*, *Op.cit.*, p.14.

¹²⁹ Según *El libro de la zarzuela*, hacia 1870, la zarzuela grande en España (imitación de la ópera grande italiana) comenzó a caer en crisis, la fórmula inicial había caído en el agotamiento y choteo, por si lo anterior no fuese suficiente, el contexto socio-político y económico español impactó en los bolsillos de la gente, había carestía económica y al público —debido a la crisis— le resultaba costoso pagar una entrada a cualquier teatro de Madrid, pues las entradas costaban aproximadamente “tres pesetas y media” (catorce reales españoles), entonces, si el público se resistía a ir al espectáculo porque las funciones eran muy caras, había que buscar una solución, misma que idearon los responsables del Teatro de Variedades de Madrid: bajar los precios y “en lugar de cuatro horas de espectáculo por la cantidad citada, podían tal vez ofrecerse espectáculos a una cuarta parte de su precio siempre que su duración fuese reducida a la cuarta parte de su valor en lugar de las extensas zarzuelas de dos, tres o más actos [...] tal vez sería comercial ofrecer cuatro zarzuelas breves de algo menos de una hora de duración” (p.59), así surgió el teatro por horas.

Siendo este último —el nacionalismo—, el que se puede considerar de mayor influencia en la zarzuela chica, pues con ella, se dejó de imitar la ópera italiana —tendencia generalizada en zarzuelas “chica” y “grande”— y se intensificó el gusto por lo netamente propio. De esta manera, “pronto se destacó en estas sesiones un tipo de zarzuela más llano y populachero que el de la zarzuela grande, basado en escenas y tipos de carácter popular y en localismos madrileños”,¹³⁰ menciona *El libro de la zarzuela*.

Fue así como las circunstancias mencionadas, lograron que el público de las clases media y baja, también se acercaran a este tipo de espectáculos, al tiempo que la concepción de los mismos se iba fraguando en torno a los gustos y aspiraciones de los asistentes, pero conservando características esenciales como el *carácter evasivo* de los mismos.

De manera que, si bien nos estamos refiriendo al género español, y aunque nació allende el mar, pasó luego a México —y otros países de América Latina— como una imitación de la cultura europea y esa extranjerización que se vivía en la época.

Es así que en los orígenes del género chico mexicano, los modelos escénico-dramáticos, eran emulados casi en su totalidad por los autores mexicanos (*Supra*. p.38), y no cambiaban mucho de lo que se representaba en el país Ibérico. Claro que ya en los inicios de 1900, la adaptación de los modelos al ambiente mexicano, no se hicieron esperar y aparecieron en escena los caracteres populares, locales y costumbristas propios de la región que los estaba adoptando. Fue entonces que a lo importado se le incluyeron algunas “innovaciones”, que se verán más adelante. Por lo que concierne a las generalidades del *género*, nos detendremos ahora, para pasar a las características particulares que éste contenía y que —debido a la *hibridez* y su constante transformación— abordaremos como aproximación *al modelo dramatúrgico*.

Para que se lograra la proliferación de estas zarzuelillas —durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas de XX— era necesario conservar y adquirir nuevos recursos que las hicieran atractivas e interesantes al público que asistía a las representaciones, de esta manera, para entonces ya se podía hablar de un modelo escénico dramatúrgico que era más o menos constante en el género chico de la época.

Consecuentemente una de las características predominantes de la zarzuela corta (*zarzuelilla*) es que se convirtió en un “espectáculo destinado a penetrar en un público poco culto valiéndose de dos armas principales: el atractivo de la música y la gracia cómica [...] de las situaciones escénicas”.¹³¹

En lo que respecta a la música, ésta fue un rasgo característico que apareció principalmente acompañando al canto, al baile y a las mismas piezas para instrumento u orquesta. De cualquier manera, en México o España, el género siempre estuvo

¹³⁰ Alier, Roger, *et.all.*, *Op.cit.*, p.59.

¹³¹ *Ibidem.*, p.13.

influenciado por los usos del teatro musical europeo, asimismo, lo que prevaleció casi de manera constante en ella, fue el uso de ritmos de danzas populares, en el caso español las jotas, pasodobles, zortzikos, boleros, seguidillas, sardanas, entre otras. En el caso mexicano, ya entrado el siglo XX, los ritmos fueron polkas, schottisch, habaneras, marchas, popurrí y todo aquello que representara el folklor regional y nacional, junto con ellos la mezcla de ritmos europeos, siempre y cuando estos últimos representaran una garantía económica para el autor y un atractivo “pegajoso” para ese público (poco culto), antes mencionado.

Tocante a las intervenciones musicales, estas variaban según la zarzuela de que se tratara, sin embargo, existía de manera regular una estructura predeterminada que se había hecho común en las zarzuelas breves, estas comenzaban —generalmente— con una *obertura teatral* que consistía en “una especie de fantasía en la que se exponían los temas que a continuación aparecerían de forma más desarrollada a lo largo de la obra”.¹³² Luego a mitad del espectáculo venía un *intermezzo*, que por la brevedad del espectáculo, preponderantemente era musical, cargado de lirismo y estaba hecho principalmente para piano, dicha estructura es señalada por *El libro de la zarzuela* cuando dice que “la proliferación de oberturas, primero, y de los preludios e intermedios, mas tarde se dejó sentir en el campo de la zarzuela”.¹³³

Finalmente, venía en la parte última de la obra un cierre musical o cantado. Algo parecido a lo que la revista llamó *apoteosis*, sin llegar a serlo, debido a que la revista tenía un propósito que precisaba de un final “glorificante”.

Cabe aclarar que dicha estructura musical fue una combinación tomada de las grandes zarzuelas y los conciertos de música clásica, pues a decir de los especialistas en el tema, éste fue uno de los grandes méritos de la zarzuela chica: haber acercado a un público inculto, a la música culta clásica.

En lo que al canto respecta, su importancia fue mayúscula dentro del espectáculo debido a que el contenido de las canciones formaba parte de la intriga (a diferencia del *voudeville* francés, en el que esto podía o no suceder), por ello se dice que aunque el libreto pudiera ser de no muy buena calidad, los espectadores solían desear enterarse del contenido las letras que cantaban los personajes,¹³⁴ pues a través de ellas —colocadas básicamente al inicio de cada cuadro— el espectador iba siguiendo el hilo de la trama. En consecuencia, la parte lírica —generalmente— se hacía en verso, y debido a que no había un estándar de versificación, formas estróficas o rimas, se podía encontrar la más inesperada mescolanza estrófica y métrica. En el caso de la zarzuela española intercalando versos agudo y graves, en el caso mexicano, el verso llano.

¹³² S/a, “Obertura”, en [http://www.melomanos.com/la música/formas-musicales/obertura](http://www.melomanos.com/la_musica/formas-musicales/obertura), obtenida el 22 de Octubre de 2014.

¹³³ Alier, Roger, *et. all.*, *Op.cit.*, p.14.

¹³⁴ *Ibidem.*, p.13.

Además, la letra de las canciones funcionaba como un elemento más de lo que después Bertold Brecht llamaría *distanciamiento*, pues representaba una pausa en la parte hablada o declamada y al público le servía como “respiro” en su atención. Por ello resultaba “lógico que se reserve la parte recitada para los momentos en que debe progresar la acción y que se reserve la música (incluyendo la parte cantada) para la expansión lírica de los personajes o para las escenas de conjunto”,¹³⁵ en otras palabras, los momentos de las canciones estaban destinadas a la parte más expresiva de los personajes o situaciones.

En cuanto a la forma de las intervenciones vocales y musicales, estas oscilaban entre el *aria*¹³⁶—al estilo italiano— la canción¹³⁷ y la *romanza*¹³⁸, las cuales eran interpretadas —además de *solos*— en dúos, tríos, cuartetos y concertantes (voces en grupo o coros), no existiendo una forma fija para cada una de estas piezas, aunque era “frecuente la forma A-B-A **”, con repetición del primer tema [...] que suele ser el que aspira a grabarse en la memoria del auditorio y lograr por este medio el éxito apetecido”,¹³⁹ señala *El libro de la zarzuela*.

La relación entre la parte hablada y cantada fue variando dependiendo del autor y su manera particular “de concebir” el espectáculo, por ello no se puede afirmar que la parte musical y la parte hablada en la zarzuela siempre tuvieron la misma importancia, pues aquella fue variando según el autor, la influencia y la época. Pero lo que sí se puede afirmar es que durante el periodo finisecular del siglo XIX, y los comienzos del XX, una buena parte de las zarzuelas españolas —como *La tempranica*, *La fiesta de la Isidra*, entre muchas otras— y algunas zarzuelas mexicanas, optaron por darle una “atención especial” al texto, dejando la música como un aderezo fundamental, pero complementario del espectáculo.

En contraste, era común que la parte “hablada o recitada” careciera de toda calidad literaria y se constituyera oscilando entre “el mero engendro y la situación graciosa pero mal construida, pasando por todos los grados y niveles de historias

¹³⁵ *Ibidem.*, p.14.

¹³⁶ Aria: pieza mixta (vocal e instrumental) generalmente para una voz o acompañamiento de uno o varios instrumentos, llena de expresividad y sentimientos, posee una forma muy variable.

¹³⁷ Canción: pieza musical breve compuesta para una o más voces, con o sin acompañamiento instrumental, existen diferentes formas de canción, como la canción estrófica llamada romance.

¹³⁸ La romanza es un tipo de obra sencilla y de forma poética, de carácter sentimental y romántico (lírico), que engarzaba bien con obras de género chico, interpretadas por coros, solistas o dúos. Formaba parte de las óperas en que el, o los cantantes, interpretaban un canto de amor.

** En otros términos, la forma A-B-A, indica que la canción A, correspondía al primer cuadro, la B al segundo cuadro y la repetición de la canción A pertenecía al tercer cuadro o tercera parte de la estructura dramática. Por otra parte, esto se debía a que los autores cifraban en esa primera canción el éxito de su zarzuela y por ello la repetían.

¹³⁹ *Ídem.*

endulcoradas y de graciosos sin gracia”.¹⁴⁰ Así por ejemplo, muchas veces los libretos en España eran plagios o imitaciones de *opéras comiques* francesas, óperas *buffas* e incluso zarzuelas grandes, adaptadas al ambiente madrileño; en México se replicaba este método de imitación o plagio, pero se hacía respecto al teatro español, y ya entrado el siglo XX, también se optó por adaptar lo importado a la circunstancia nacional comenzando a surgir con ello, libretos de autores nacionales con circunstancias locales.

En cuanto a la prosa, ésta era ágil, no era grandilocuente ni ostentosa, sino sencilla para poder ser captada por el pueblo, de quien “arrancaban” las palabras para —similar a la revista— transportarlas a la escena. Las decoraciones y vestimentas: exóticas y, una atmósfera galante,¹⁴¹ dice Federico C. Sáinz Robles, al referirse a los orígenes de la zarzuela, sin embargo, estas últimas características perduraron con el paso de los años —aún con su carácter popular— como elementos naturales del género chico.

Por ello, comprender la zarzuela y sus modos expresivos, corresponde más a una cuestión del espíritu de la música que de una forma estricta, hermética, pues ella, como *la revista* teatral se mostró “abierta a las modas y ritmos de cada momento, manteniendo siempre los elementos populares”,¹⁴² ya sea retratando costumbres, tendencias o defectos del propio público con que se presentaba. En este sentido, los asistentes buscaban en el espectáculo “no una fuente de experiencias intelectuales y experiencias estéticas, [...] sino un simple solaz, un mero pasatiempo embellecido por unas páginas musicales de ritmo agradable y cantabilidad asegurada”.¹⁴³

Por lo anterior puede decirse que esa adaptabilidad, formaba parte de la misma esencia del género, no haberla logrado en México, hubiese representado una negación a sus mismos orígenes: tener un sello popular y erigirse como una reacción contra la moda extranjerizante —en este caso— respecto a la europea.

Para ser precisos y pese a lo antes señalado, aún para 1890, en América Latina y México, “el repertorio que frecuentaban los asistentes estaba compuesto por zarzuelas, revistas y otras piezas breves de origen español”,¹⁴⁴ precisa Susana Marco, en su *Teoría del género chico criollo*.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p.26.

¹⁴¹ Sáinz Rodríguez, Federico Carlos. *El teatro español, historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Tomo VII, “El teatro español del siglo XIX: ciclo realista. La zarzuela española y el género chico”, Aguilar, Madrid, 1943, p.58.

¹⁴² Alier, Roger, *et.all.*, *Op.cit.*, p.14.

¹⁴³ *Ibidem.*, p.13.

¹⁴⁴ Marco, Susana, *et. all. Teoría del género chico criollo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1974, p.253.

Consecuentemente, lo allí expuesto —continúa Susana Marco— sólo satisfacía al público como un divertimento ajeno; “pero los valores y normas que necesitaba el grupo (como sociedad) continuaban ajenas a ese repertorio”,¹⁴⁵ de esta manera, y aún bajo los cánones españoles, el público sintió la necesidad de exigir a autores y actores “adquirir la fisonomía del auditorio”,¹⁴⁶ entonces ya no bastó con la imitación del esquema básico de la zarzuela española y fue así como ocurrió el nacimiento de la zarzuela adaptada al contexto americano, que en su esquema dramático plantea los siguientes elementos constitutivos.

Esquema básico de la zarzuela criolla ¹⁴⁷

Estructura externa	Estructura interna	Visión del mundo
La zona urbana y rural.	Inexistencia de intrigas secundarias.	Sectores sociales: aparición de la burguesía.
Equilibrio de prosa y verso.	Lapso (de tiempo) breve e impreciso.	Funciones Públicas: Trabajo: relevante.
Preponderancia del diálogo sobre los cantables.	Aparición de <i>figuras</i> (personajes) que crean una atmósfera local.	Exaltación de las formas de vida auténticas en contraposición con las formas artificiosas (campo vs ciudad).
Desaparición del baile como núcleo del entretenimiento.	Habla del paisano del campo. Incluyendo <i>jerga</i> local.	Objetivo: autoafirmación de la nacionalidad.

Si bien el cuadro anterior pertenece a la zarzuela criolla representada en Argentina, durante el mismo periodo al que nos hemos venido refiriendo, cabe destacar que dichas características fueron parecidas a las que contenía, su par, en nuestro país.

Por otra parte y si hacemos una comparación con el esquema básico de la zarzuela popular española de costumbres, notaremos que existen diferencias entre ambas, y sin embargo, el libreto de *En la hacienda* posee características de los dos esquemas, como se podrá apreciar.

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p.30.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p.306.

Esquema básico de la zarzuela popular española de costumbres.¹⁴⁸

Estructura externa	Estructura interna	Visión de mundo
<u>Un acto.</u>	<u>Intriga lineal. Puede existir una intriga secundaria aunque siempre de índole amorosa.</u>	<u>Sectores sociales clases baja y media.</u> <u>Baja: pintoresca.</u> <u>Media: pretenciosa y ridícula.</u>
<u>Época actual.</u>	<u>Espacios diferentes geográficamente distantes, recorridos en lapsos prolongados.</u>	<u>Instituciones:</u> <u>Familia: exaltación.</u> <u>Iglesia, Ejército: pintoresquismo.</u> <u>Funciones públicas: municipio: crítica ocasional.</u> <u>Trabajo irrelevante.</u>
Generalmente zona urbana.	<u>Predominio de <i>tipos y comodines</i> e inexistencia de <i>figuras</i>.</u>	<u>Formas de vida: exaltación de las formas de vida regionales españolas en oposición al europeísmo; rescate de valores tradicionales.</u>
<u>Prosa y verso con predominio del octosílabo.</u>	<u>Lenguaje coloquial urbano (Madrid); <i>jergas</i> de regiones españolas y <i>jerga</i> convencional.</u>	Objetivo: no innovar.
Preponderancia de los cantables sobre los diálogos.		
<u>Predominio de la comicidad verbal sobre la de situaciones.</u>		
Apartes numerosos utilizados como recurso cómico.		

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p.300.

Música y baile, núcleos del entretenimiento.		
--	--	--

Nota: lo subrayado, es lo que aún siendo de origen español, prevalecerá con sus variantes en nuestra zarzuela de estudio.

De igual manera, en su periodo de adaptación y evolución, además del incipiente afán nacionalista de la época, generado por la influencia tardía del romanticismo, la zarzuela logró —al incluirlos— que los integrantes de la clase media se sintieran parte de una comunidad, de un grupo, pues además del entretenimiento, se interpretaban los sentimientos del público, entonces en Latinoamérica se comenzó —gradualmente— a deponer el viejo repertorio español, actores, personajes, incluyendo los libretos; por lo propio, (el género chico) principalmente la zarzuela y el sainete “americanizados” replicaron —aún de manera tardía— ese afán didáctico moralizante que había tenido la novela realista del siglo XIX. Allí, dice Susana Marco,

Los comunicadores autores interpretarán la voluntad de los gobernados, serán sus voceros y plasmarán, mediante el entretenimiento las normas y valores sociales destinados a configurar una nueva y diferenciada forma de vida, por supuesto orientada hacia la consecución de ese bien común.¹⁴⁹

Fue un periodo —en que según los especialistas del tema— el autor pospuso su originalidad para favorecer la problemática colectiva, sin que esto significara que se sentía ajeno a la misma, se situó en la platea y no entre bambalinas; se exigió “la necesidad de renovar totalmente el repertorio de evasión y entretenimiento proporcionado por el género chico español”.¹⁵⁰ Proponiéndose nuevos contenidos que tenían que ver con la utilidad del teatro para los problemas individuales, locales y colectivos. Entonces, los libretos zarzuelísticos y saineteros, incursionaron como *géneros didácticos*.

De esta manera, ocupar la misma receta dramática o cambiar los nombres de personajes o lugares de la historia, ya no fue suficiente; mucho menos cambiar un paisaje de Madrid por uno de la provincia mexicana. Los creadores, como niños que experimentan con el nuevo juguete, hicieron mezclas con las particularidades de distintos subgéneros como el sainete, la revista y la propia zarzuela.

Producto de ello, parece ser el libreto de *En la hacienda*, mismo que además de poseer características de zarzuela, contiene cualidades de sainete lírico (español y americanizado), por tanto será necesario estudiar también sus características a partir de lo propuesto por Susana Marco. En los siguientes cuadros, se observa en primer término el Esquema Básico del Sainete Lírico Español en comparación con el Esquema Básico y las Innovaciones que el Sainete Lírico Criollo, aportó y adicionó al modelo español.

¹⁴⁹ *Ibidem.*, p.254.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p.257.

Dicha fórmula, contenía las siguientes características:

Esquema básico del sainete lírico español. ¹⁵¹

Estructura externa	Estructura interna	Visión de mundo
<u>Un acto.</u>	Intriga: complicada; mayor cantidad de conflictos que giran alrededor del triángulo central.	<u>Sectores sociales: clases baja y media baja, parcializadas en función de la intriga amorosa; la media baja resulta siempre pretenciosa y ridícula.</u>
Época actual.	<u>Espacios contiguos.</u>	Instituciones: familia Iglesia: representantes pintorescos Ejército: representantes pintorescos.
Zona urbana.	<u>Lapsos breves</u>	Funciones públicas: Municipio: crítica ocasional. Trabajo: irrelevante.
<u>Verso octosílabo.</u>	Predominan <i>figuras</i> y <i>comodines</i> sobre <i>tipos</i> .	<u>Formas de vida: exaltación de formas de vida regionales, en oposición al europeísmo. Rescate de valores tradicionales.</u>
<u>Más diálogos que cantables y estos en función de la intriga.</u>	<u>Lenguaje coloquial; el triángulo amoroso utiliza el convencional y los personajes de clase baja, jergas.</u>	Objetivo: no innovar.
Comicidad verbal y de situaciones.		
Apartes numerosos, a manera de recurso cómico.		
<u>Música escasa.</u>		

Nota al cuadro: lo subrayado, es lo que aún siendo de origen español, prevalecerá con sus variantes en nuestro libreto de estudio.

Esquema básico de las innovaciones del sainete lírico criollo. ¹⁵²

Estructura externa	Estructura Interna	Visión de mundo
Zona urbana y rural	Intriga: se juegan situaciones que no están en función del triángulo amoroso: tienden a la creación de una atmósfera local y contemporánea.	Se agregan pequeña burguesía y clase alta. Clase media: a los pretenciosos ridículos o malvados se añaden los depositarios de la moral como hacedores del futuro. Pequeña burguesía: amplia gama que va desde el ridículo hasta la rigidez. Clase alta frívola y corruptora.
Prosa y verso; predominio de la prosa.	Espacios contiguos o lejanos; predominan estos últimos.	Funciones públicas: exaltación del trabajo.
Preponderancia de diálogos sobre cantables, que pueden o no estar en función de la intriga.	Lapsos (de tiempo) elásticos e imprecisos.	Formas de vida centradas en la familia y basadas en el cumplimiento de rígidas normas morales.
Presentación de situaciones límites que pueden conducir a una muerte: se introduce el elemento trágico.	Personajes: concepción teórica más elaborada de algunos tipos no vertida en términos teatrales.	Objetivo: presentación de costumbres de diversos grupos de la sociedad local.
	Lenguaje: jergas utilizadas también por la pequeña burguesía.	

¹⁵¹ *Ibidem.*, p.309.

¹⁵² *Ibidem.*, p.314.

El esquema del sainete lírico criollo, reúne características similares a las que muy probablemente tenía el sainete representado en México —nuestro libreto contiene características afines—, pues los países americanos que adoptaron los modelos ibéricos, como se podrá apreciar en esta comparación, los modificaron, enriquecieron y les adicionaron elementos “nuevos”.

Al respecto, Susana Marco, complementa mencionado que el Sainete Lírico Criollo resalta por tener:

A).- Una *intencionalidad*: entretenimiento basado en el desarrollo y desenlace de una intriga, que indefectiblemente incluye pintura de costumbres. Existe un marcado didactismo moralizante. El espectáculo —música y cantables— se encuentra en un segundo plano con respecto a la intriga.

B).- *Significación y resultado*: entretenimiento caracterizado por

- Una intriga compleja
- Conflictos sentimentales con final feliz o no
- Espectáculo colorido
- Didactismo moralizante muy acentuado
- Ambiente criollo local y contemporáneo
- Difusión de normas
- Personajes teóricamente más elaborados
- Introducción del elemento trágico.

Concluyendo que el sainete lírico criollo es una obra de evasión impregnada de sentimentalismo difuso, cuyo objetivo es esencialmente didáctico. Ante este tipo de obras el espectador es una conciencia receptora que se adhiere tácitamente a la escala de valores propuesta desde el escenario. Su consigna es: entretener y moralizar.

De esta manera, y como se puede apreciar, algunos elementos que aparecen en los esquemas de sainete antes mencionados, parecen complementarse y verse en nuestro texto de estudio, por ello, cabe aclarar también que debido a que los esquemas de zarzuela lírica (española y americanizada) de la época, no bastan para comprender los componentes que aparecen en nuestra obra, será necesario complementar los esquemas y apreciar las cualidades que aparecen en ella.

Por otra parte, hay que resaltar que dicho *amasijo* es acorde con los “experimentos” y mezclas que se hacían entre los distintos esquemas dramáticos y escénicos, con tal de halagar al público, asegurar las entradas, estar a tono con lo que dictaba “la moda” teatral de la época o las necesidades que brotaban de un género en constante transformación. Siendo así que durante este periodo se podían apreciar

anunciados en los teatros, espectáculos denominados *Voudeville azarzuelado*, *sainete azarzuelado*, *zarzuela asainetada*, entre otras denominaciones que podemos encontrar en los libretos.

Finalmente, en los últimos años de la era porfiriana y sobre todo durante el periodo revolucionario y más allá de él, se hizo frecuente la creación de híbridos nacidos de la unión entre dos o más subgéneros del mismo género (chico), con su respectivo *contaminatio* de elementos de diverso origen vertidos en una misma “pócima”, que tímidamente lograron “innovar” con particularidades que las necesidades literarias, dramáticas y sociales de la época, exigían.

Para continuar, se ha de proponer como premisa que *En la hacienda* resulta ser un libreto mezcla entre zarzuela y sainete, que retoma elementos de ambos y los adapta a la circunstancias nacional y local; por ello, de los esquemas anteriores elegiremos los elementos que aparecen en esta zarzuela, misma que para 1907 ya intenta ser mexicana, es decir representar circunstancias más nacionales que extranjeras, pues la etapa del nacionalismo teatral estaba en incubación y Federico Carlos Kegel parece haber tomado en cuenta dicha circunstancia, a través de su texto.

Para finalizar este apartado, a continuación se presenta un esquema de los elementos que dicha zarzuela contiene, y que son retomados —sólo a manera de estudio, no porque lo criollo haya influido en nuestro teatro— tanto de la zarzuela popular de costumbres española, la zarzuela criolla, el sainete lírico español, así como del sainete lírico criollo.

Conformación del modelo dramático de la zarzuela *En la hacienda*, a partir de los esquemas básicos antes mencionados.

Estructura externa	Estructura interna	Visión del mundo
Un acto, cuadros y escenas.	<p>Intriga: se juegan situaciones que no están en función del triángulo amoroso: tienden a la creación de una atmósfera local y contemporánea.</p> <p>(Problemáticas de índole social, como el abuso de los hacendados con los peones).</p>	<p>Aparición de sectores sociales como las clases baja y media (pequeña burguesía) y clase alta (alta burguesía).</p> <p>La clase baja resulta pintoresca, directa y ¿pendenciera? (Blas, Petra, Peón).</p> <p>Clase media: resulta pretenciosa y ridícula (Don Pascual); a los pretenciosos, ridículos o malvados, se añaden los depositarios de la moral como hacedores del</p>

		<p>futuro (Manuel).</p> <p>Pequeña burguesía: amplia gama que va desde el ridículo hasta la rigidez.</p> <p>Clase alta frívola y corruptora (Don Julián, Pepe).</p>
Época actual (contexto de 1907).	Los espacios presentados son contiguos.	<p>Instituciones:</p> <p>Familia: exaltación.</p> <p>Iglesia, Ejército: aquí sólo se les menciona y se les critica, como instituciones.</p>
Zonas urbana y rural (la zona urbana es evocada y en la rural se desarrollan los acontecimientos).	Lapso de tiempo, breve e impreciso (indefinido).	Funciones públicas: exaltación del trabajo.
<p>Prosa y verso; predominio de la prosa sobre el verso, aparición de octosílabos, aunque no preponderan.</p> <p>Preponderancia de diálogos sobre cantables y estos en función de la intriga.</p>	<p>Aparecen personajes <i>Tipo</i> y <i>Figuras</i> que crean una atmósfera local.</p> <p>Personajes: concepción teórica más elaborada de algunos <i>Tipos</i> no vertida en términos teatrales. Ejemplo: Manuel.</p>	<p>Formas de vida:</p> <p>a) Exaltación de las formas de vida regionales y locales, en una tímida oposición al europeísmo imperante.</p> <p>b) Enaltecimiento de las formas de vida auténticas en contraposición con las formas artificiosas (campo vs. ciudad).</p> <p>c) Formas de vida centradas en la familia y pretensión didáctica de normas morales.</p> <p>d) Rescate de valores tradicionales.</p>
Predominio de la comicidad verbal (escasa),	Lenguaje coloquial adecuado al grupo social al	Objetivo: reacción contra el europeísmo invasor. Auto

sobre la de situaciones (nula).	que pertenecen los personajes. Por consiguiente, habrá <i>jerga</i> (regional y local) entre los de clase baja, habla del paisano del campo. Lenguaje coloquial entre la clase burguesa.	afirmación de la nacionalidad, exaltación de las vidas nacionales y presentación de costumbres de diversos grupos de la sociedad.
Apartes, escasos, utilizados como recurso dramático.		
Desaparece el baile como parte del entretenimiento.		
Música y cantables, escasos.		
Presentación de situaciones límites que pueden conducir a una muerte: se introduce el elemento trágico (muere un personaje: Pepe).		

Es decir, que al no existir teatro propiamente nacional, en cuanto llegaron los modelos dramáticos del género chico a América y México, estos se adoptaron tal cual, pasado el tiempo, vino un periodo de asimilación, auto apropiación y nacionalización del género, pues a su llegada al continente traía ciertas características, pasados los años comenzó su transformación debido a que los autores locales comenzaron a introducirle elementos propios del lugar donde se estaba desarrollando, de esta manera, se pueden observar cambios importantes entre los esquemas netamente españoles y los esquemas producto de esa auto apropiación del género en cada país o región, incluyendo México.

2.2.-Estructura externa.

Pasando a otros términos, veamos ahora de qué manera esas características antes mencionadas aparecen en nuestro texto de estudio, además, es menester identificar las particularidades no señaladas anteriormente, que también forman parte de la composición del texto.

Primero veremos los componentes de la Estructura Externa propuesta por Susana Marco, para el estudio del género chico criollo que, a la vez, tomaremos como modelo para analizar el texto en cuestión, el cual también pertenece al género chico, pero en este caso, al mexicano. De la misma manera, el estudio lo complementaremos recurriendo a diferentes teóricos y estudiosos del teatro para así tener un panorama más amplio sobre el tema.

Una vez planteado lo anterior, vayamos a lo propio. Los elementos que integran la estructura externa en un texto de esta naturaleza son: a) Actos, cuadros y escenas b) verso y prosa c) acotaciones; d) cantables, música, bailes e) comicidad verbal, de situaciones, de caracteres. f) Apartes. Sólo que por cuestiones prácticas, para este trabajo se cambiará de manera arbitraria el orden de presentación de cada uno de los elementos antes señalados.

A).-Actos, cuadros y escenas.

Según Norma Román Calvo, los tres grandes momentos del esquema dramático tradicional son:

- 1).-El punto de partida (situación inicial).
- 2).-El texto-acción (Situación media).
- 3).-El punto de llegada (situación término).

Que a la vez, a cada uno de ellos, se les conoce como planteamiento, desarrollo (nudo y clímax) y desenlace; esta división del drama supone una “interrupción visible indicada por una pausa que propicia la reflexión del espectador”,¹⁵³ a cada división se le conoce como acto y, la interrupción o corte entre cada acto, se llama entreacto, que en el drama moderno está marcado —generalmente— por el cierre de telón, oscuro, intervención musical, “congelar” a los actores, entre otros mecanismos.

Es así que la tradición española ha conservado desde hace siglos la costumbre de dividir el drama en tres momentos, llamándoles jornadas, en el teatro del renacimiento, o actos en el teatro moderno, sin embargo, a la llegada del género chico en el siglo XIX y el “teatro por horas” (*Supra.*, p.50), los actos fueron —dentro de este género— reemplazados, dejando sólo uno de ellos dividido en cuadros (dos o tres), pero

¹⁵³ Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, Pax-México, México, 2005, p.27.

conservando el esquema básico del drama, es decir, planteamiento, desarrollo y desenlace. De igual manera, según Patrice Pavis, por influencia del teatro realista, cada cuadro suponía un cambio de lugar y tiempo, dentro del mismo acto.¹⁵⁴

Por tanto, el texto en cuestión —al pertenecer al género chico— se encuentra dividido —como marca el esquema de la zarzuela corta— en un acto y tres cuadros, de los que el primero contiene 6 escenas de regular extensión; el segundo, consta de 8 escenas de las que la primera, sexta y octava, son las más extensas; y el tercer cuadro tiene 7 escenas.

En consecuencia, la división en cuadros conforma las acciones principales de los personajes y esa triada corresponde al esquema básico del drama en general, en otras palabras, el primer cuadro corresponde al planteamiento, el segundo al desarrollo y el tercero al desenlace. Acorde con lo anterior, cada nuevo cuadro plantea un cambio de tiempo y espacio, señalado por medio de otra decoración y, por ejemplo en el inicio de los cuadros uno y dos, por una intervención musical como se observa a continuación.

Cuadro Primero.

<< Vista de campo: en el fondo, a una distancia que se supone un kilómetro, se ve la hacienda entre el follaje de los árboles. [...] Todo el paisaje, luminoso. Pleno día. >>

[Música]

Cuadro Segundo.

<<Telón Corto. Los labradores vuelven a la hacienda terminadas la faenas; el telón simulará una vista campestre (diferente a la primera); se supone que cae la tarde [...].>>

[Música], Coro.

En lo que respecta a las escenas, estas cumplen sus funciones naturales en la parte externa de la estructura, donde su principio y fin, están subordinados a la entrada y salida de personajes; de igual modo, en lo tocante a su propósito en la estructura interna —y aunque existen escenas cortas de tan sólo un parlamento (C. III, esc. i)— éstas —en su mayoría— se erigen como unidades de acción, al representar un punto de partida de una cuestión por resolver, y un punto de llegada, mismas que dejan una interrogante para dar paso al nacimiento de otra escena.

De manera que, en lo que respecta a acto, cuadros y escenas, este libreto se ciñe a los cánones del género chico hispano-mexicano de la época y al modelo dramático de la zarzuela corta de los inicios del siglo XX.

¹⁵⁴ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando del Toro, Paidós Comunicación, España, 1980, p.109.

B).- El verso y la prosa.

Desde los orígenes de la zarzuela, la prosa y el verso, formaron parte imprescindible de su composición, debido a ello, Susana Marco afirma que la zarzuela de género chico español del siglo XIX, contaba con un equilibrio entre la prosa y el verso, conforme el tiempo fue transcurriendo y el género evolucionando comenzaron a predominar los diálogos sobre los cantables, es decir la prosa sobre el verso, pues los cantables generalmente estaban escritos en verso y los diálogos en prosa.¹⁵⁵ De modo que para la primera década del siglo XX, la zarzuela que se representaba en América, era más dialogada que cantada.

Por otra parte, hablando propiamente del verso, tanto en la zarzuela como en el sainete, era común el uso de verso octosílabo —habitual manera de versificación española—, ¹⁵⁶ visible en algunas estrofas de las canciones de este libreto, escritas en verso a la usanza de la zarzuelas española e hispanoamericana de la época y, en particular resalta el uso de versos de arte menor, exceptuando la Melopea que intercala versos de arte menor y arte mayor, pero ésta se estudiará más adelante.

Partiendo de estos antecedentes, encontraremos que la primer canción es una combinación de formas estróficas y metros, en la que predominan las estrofas de cuatro versos (cuartetos) así, la primera parte asignada al personaje de Petrilla, está compuesta por un quinteto y tres cuartetos, con versos hexasílabos graves, no rimados. Como se observa en la tercer estrofa (C. I, esc. i).

Des- de en-ton-ces-ven-go

1 2 3 4 5 6

To das las ma ña nas

1 2 3 4 5 6

Por mi rar tus o jos

1 2 3 4 5 6

Vién do se en los mí-os.

1 2 3 4 5 6

¹⁵⁵ Marco, Susana, *et. all.*, *Op.cit.*, pp. 300, 306,309.

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p.300.

La segunda parte de la canción está compuesta por tres estrofas de versos octosílabos (cuartetos), de las cuales las dos primeras están destinadas a la voz de Blas, y la tercera al dúo (Petra y Blas), en esta última cuarteta hay rima irregular (asonante y consonante) de forma abrazada, con estructura ABAB, como se observa a continuación.

MÉTRICA / TIPO DE VERSO/ RIMA

Blas: El cam-po del mes de oc-tu-bre	8	/	grave	/	A
Petra: La ma-ña-na que te ví	7+1=8	/	agudo	/	B
Blas: Ten-drá pa-ra mí per- <i>fu</i> -mes	8	/	grave	/	A
Petra: Siem-pre que tú es-tés a-quí	7+1=8	/	agudo	/	B

Se observan licencias poéticas como *sinalefa* (en negritas v.1 y 4), que muestran al menos, un conocimiento básico de las formas poéticas, de parte del autor.

Luego, la última parte de la versificación tiene una estructura de seguidilla común, es decir, combinación de versos heptasílabos con pentasílabos, y rima consonante abrazada en los versos pares. Como se puede observar en el ejemplo, de la última estrofa.

MÉTRICA / TIPO DE VERSO / RIMA

Petra: Da-me to-dos tus be-sos	7	/	grave	/	
Da-me tu <i>bo-ca!</i>	5	/	grave	/	B
Que ha-ce tiem-po te bus-co	7	/	grave	/	
Con an-sia <i>lo-ca!</i>	5	/	grave	/	B

Según Susana Marco, versificaciones como la seguidilla eran comunes en el teatro de género chico.

Como se puede observar —en lo que se refiere al verso— las canciones no están elaboradas con una sola forma estrófica, sino que tienen una combinación de ellas, en cuanto a la métrica, ésta es regular (uniforme) en cada estrofa; la rima, es irregular. Haciendo de lo anterior, y acorde con el carácter híbrido de la zarzuela, una combinación de formas de versificación en esta zarzuela.

En lo que respecta a la segunda canción del cuadro dos, ésta se compone de cuatro partes, la primera estrofa —que se repite en la última— de cinco versos (quinteto), es cantada por el coro de segadores, en ella se combinan metros, con versos graves rimados como se observa a continuación.

[CORO]	MÉTRICA	/	VERSO	/	RIMA
Ya vuel-ven los se-ga-do-res	8	/	grave	/	A
De los tri-g a-les	5	/	grave	/	B
Con los va-que-ros y sem-bra-do-res;	10	/	grave	/	A
Bus-can el te-cho de sus ja-ca-les	10	/	grave	/	B
Que cu-bre el ni-do de sus a-mo-res.	10	/	grave	/	A

El segundo cuarteto, a manera de Silva Moderna aparece en voz de Blas, de la siguiente manera:

	MÉTRICA	/	T. DE VERSO	/	RIMA
Blas: Que el al-ma no se mue-re, es- toy bien cier-to,	11	/	grave	/	A
Y por e-so mi a- mor no ha de fal-tar-te	11	/	grave	/	B
Que has- ta des-pués de muer-to,	7	/	grave	/	A
Te juro, vi-da mí-a, que he de a- do-rar-te.	11	/	grave	/	B

Aparecen más sinalefas y la rima es de estructura cruzada, de la forma ABAB.

Finalmente, la parte destinada al dúo aparece como una composición de cuatro estrofas en cuartetos, con versos octosílabos en primera y tercera estrofa, observándose que en las estrofas 2 y 4, el primer verso, es de pie quebrado. La rima consonante, es abrazada en segundo y cuarto verso -/D/-/D, como se observa en el ejemplo de la última estrofa de ésta intervención.

	MÉTRICA	/	T. DE VERSO	/	RIMA
Pe-ro..... ay de tí	4+1=5	/	agudo	/	
Si a mi que-ja ti ha- ces <i>sor-da</i> ,	8	/	grave	/	D
No se so-pea con tos-ta-da	8	/	grave	/	
Ni se ha- cen ta-cos con <i>gor-da</i> !	8	/	grave	/	D

Nótese que hay una especie de oxímoron de índole popular, en los dos últimos versos de esta estrofa, <<No se sopea con tostada, ni se hacen tacos con gorda>>, contradicción local (mexicana) que sólo puede entender quien está familiarizado con la comida popular mexicana.

En lo que a la Melopea respecta, y al no ser una canción sino una recitación rítmica, tiene una combinación de versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, predominando los dos primeros. Por la combinación de versos, tiene forma de Silva. La

rima consonante es encadenada e irregular, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

	MÉTRICA	/	RIMA
Manuel: ¿Por qué existe maldad, Madre Natura,	11	/	A
En tu fecundo <i>seno</i> ?	7	/	B
Porque vistes los campos de bellezas	11	/	C
Y esmalta su <i>verdura</i>	7	/	A
De flores temblorosas de rocío,	11	/	D
Si esconden tus malezas	7	/	C
Tanto dolo y traición, tanto <i>veneno</i> ?	11	/	B

En lo que respecta al contenido y estilística, el primer canto, plantea el enamoramiento de los dos trabajadores de la hacienda, Petra y Blas; en las primeras estrofas ella manifiesta el deseo de volverse a encontrar con él en ese lugar donde se conocieron, pero al no haber aún logrado su deseo, en su canto manifiesta lo triste que se siente por esta situación.

Por su parte, el canto de Blas expresa lo enamorado que está de ella y de la tierra, “el amor” — como ideal — que siente por Petra y por el campo, se observa en la siguiente frase: <<la espiga de los maizales, el campo del mes de octubre, no tienen el mismo encanto, si no estás cerca de mí>> (C.I, esc. i, Estrf. 6, v.1-4), dice en su expresión. Finalmente, el personaje femenino expresa un vehemente deseo de amar y ser amada. <<Dame todos tus besos, dame tu boca! Que hace tiempo te busco con ansia loca !>> (C.I, esc. i, E.11,V.1-4).

Algunos de los recursos estilísticos que se emplean en el verso provienen de lo retórico, apareciendo por ejemplo, la metáfora: <<que *el ojito de agua* de azul, se ha hecho negro>>; la sinécdoque: <<*la espiga* de los maizales>>; la hipérbole: <<dame *todos tus besos*, dame tu boca>>. La parte versificada tiene una expresión sentimental y emotiva al manifestar abiertamente los sentimientos de un personaje hacia el otro, así como sus deseos de estar juntos.

La segunda parte con verso (2ª canción), corresponde a la intervención del coro de segadores, sembradores y vaqueros que vuelven a sus jacales, mismos <<que cubren el nido de sus amores>>, y que dan realce a la importancia que guardan, para la clase trabajadora, el hogar y la familia.

La intervención del personaje masculino en la 2ª estrofa, manifiesta su amor por ella, que en sus palabras ha de durar hasta la muerte y pese a todo no ha de faltarle a su amada, adelantándose a la intriga que hará que ambos se separen. (Aparición de la antítesis).

Luego viene un dúo, que canta refiriéndose al amor que existe entre Petra y Blas. Más tarde, en la siguiente estrofa, los versos aluden a las “dos cosas” que el personaje masculino más quiere en el mundo <<mi retinto cabos prietos y aquella ingrata que adoro>>. Esto justificará lo que posteriormente se dará dentro de la intriga (en la prosa del texto) cuando le quieren quitar a la fuerza a esa “ingrata” que adora, por ello él reaccionará de manera tan instintiva. Luego vendrá nuevamente el coro de segadores, replicando lo antes mencionado.

En esta canción los versos emplean recursos retóricos como la metáfora: <<el nido de sus amores>>; la hipérbole: <<que hasta después de muerto, te juro vida mía que he de adorarte!>>; y el empleo del *caló* popular del campo <<que el amor cuando es de veras nos agarra de lo juerte >>.

En lo que respecta a la Melopea, ésta presenta la expresión de Manuel, quien ha descubierto la maldad del hijo del hacendado y sorprendido al escribiente del lugar engañar a los peones en el cobro excesivo de sus deudas, por si no fuera suficiente, ha comprendido que su tío, el dueño de la finca, es el pilar de esa maquinaria corrupta.

Ante esta situación —a manera de soliloquio— Manuel, hace una reflexión sobre “la ingratitud” de la tierra para con sus hijos los peones, la mentira de quienes la gobiernan, en este caso, el hacendado, su familia y quienes la administran. Además de aludir a la difícil vida que llevan los peones, quienes según ésta Melopea, viven sin esperanza de salvación.

La Melopea, sin dejar de tener un propósito lírico y emotivo además de su carácter introspectivo está más dirigida al intelecto (del personaje y del lector-espectador), quizá a ello obedece que dicha intervención esté a cargo de Manuel, un personaje de clase alta y con posibilidades intelectuales que le permiten detenerse a reflexionar.

En contraste, las dos canciones están a cargo de la clase baja (Blas, Petra, segadores, etc.) y tienen un único propósito expresivo y emotivo, relacionado con la cuestión amorosa y el conflicto que se desarrolla a partir de él.

En lo que a la prosa respecta, comencemos por definir que ésta no es una proyección del habla corriente, sino producto de elaboración artística, es por ello que no hablamos en prosa, dice Enrique Anderson Imbert, ya que “cada oración en una página de prosa, está hábilmente construida para mover, informar o encantar al lector [...] de modo que la prosa más improvisada tiene estilo”.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Anderson Imbert, Enrique. *La prosa, definiciones, usos y modalidades*, Ariel, Barcelona, 1998, p.76.

En este sentido, Anderson agrega que hay muchos tipos de prosa y difícilmente se puede encontrar una que sea de “rasgos puros y estables”, es decir una expresión que sólo contenga un tipo de ellas, que permanezca invariable de principio a fin, sin que pueda mezclarse con otras, y con otros propósitos.

De esta manera, el estudioso señala que existen tres actitudes lingüísticas en la expresión verbal: *la práctica, intelectual y expresiva*, que para fines de estudio se separan en tres, sin que esto señale que la una no se mezcla con la otra u otras.

La práctica se refiere al uso de la lengua como instrumento de acción, cuando al hablar de la realidad objetiva se trata influir en la voluntad y actuar del interlocutor, o bien cuando a través del entretenimiento se busca despertar en el receptor, fáciles emociones que lo lleven a sentir, pensar o actuar lo que nosotros deseamos. Esta prosa la encontramos en los parlamentos de Manuel y Don Antonio (padre de Blas).

La intelectual, se refiere a la comunicación del conocimiento conceptual de la realidad. Y esta actitud al pertenecer a textos de índole más científico, no aparece en el texto. La expresiva, es la que señala manifestaciones de la sensibilidad humana a través de la palabra estética; esta actitud lingüística aparece en parlamentos como los de Petra y Blas, que son quienes muestran una expresión íntima de su ser y pensar, sin velos que los oculten.

De esta manera, cada una de estas *actitudes* tienen como medio de expresión diferentes *tipos de prosa* que Anderson clasifica de la siguiente manera: la actitud lingüística práctica tendrá una *prosa elocuente*; la actitud intelectual tendrá una *prosa discursiva* y la actitud expresiva, una *prosa vivencial*.¹⁵⁸

En consecuencia con lo antes mencionado, los tipos de prosa que aparecen en el texto son la prosa elocuente y vivencial. La primera aparece en parlamentos como el de Manuel cuando en el cuadro segundo, escena sexta, reflexiona y conversa con María sobre la situación de los peones.

Manuel: llámame en buena hora “quijote...” pero no, no es eso... a fuerza de oír ponderar la tranquila, la plácida existencia de los campesinos, llegué a creerlos los únicos seres felices... llegué a envidiarlos... y he visto y he sentido frío en el alma. El dolor humano se extiende a todas las criaturas: en la ciudad es el amigo que nos vende, el amor que nos traiciona, el dolo que nos

¹⁵⁸ Que a la vez, cada una de estas prosas: elocuente, discursiva y vivencial, Anderson las define de la siguiente manera. La primera es la que resulta de una actitud práctica. Donde “la palabra se convierte en instrumento voluntarioso para sacudir al público y dirigirlo a la acción”. La segunda —discursiva—, es la que se emplea en la ciencia, representando objetos con símbolos abstractos y estableciendo con proposiciones lógicas, relaciones empíricas y leyes teóricas. Trabaja con el concepto a nivel de juicio, de razonamiento intelectual con que se procura alcanzar una verdad.

El tercer tipo de prosa —vivencial— tiene un carácter estético: el de la literatura. Es la prosa de la expresión sentimental o inmediata, “la salida natural de exclamaciones, síntomas de agitaciones emocionales”, en otros términos es la expresión literaria que busca la identificación del lector por medio de ideas, sentimientos y emociones. (Anderson, Imbert, *Op.cit.*, p.88).

acecha, la infamia que nos rodea! Aquí en medio de la calma solemne de los campos, donde la Naturaleza misma invita a la fraternidad, existe una inmensa masa de seres humanos que arrastran su dolor y su miseria sin esperanza de redención. (C. II, esc.vi).

En este sentido —recalca Anderson Imbert— es el tipo de prosa que “quiere convencer, instruir, mandar. Es la prosa del predicador, del político, del sacerdote, del maestro, del militar, del propagandista”,¹⁵⁹ y el personaje de Manuel se convierte —sin buscarlo *persé*— en alguno de estos, a través de sus parlamentos.

A través de este cuestionamiento, el personaje pone en tela de juicio el proceder de los integrantes de la familia burguesa —incluyendo a su prima-novia— con la clase trabajadora y en especial con el peón preso, trata de persuadirla de que él tiene razón para buscar la liberación de Blas. De esta manera, la prosa es elocuente debido a que el parlamento de Manuel, busca no sólo convencer a su interlocutor (el otro personaje), a quien termina convenciendo; sino que busca adherir el pensamiento del lector-espectador, persuadirlo de que la autoridad del poderoso es criminal y aplastante; en este sentido, es que el ánimo pasa a la acción.

Por otra parte, la prosa vivencial también es empleada ya que su manifestación además de tener un carácter estético, expresa sentimientos, emociones e ideas, como en el cuadro primero, escena primera, cuando Blas se encuentra con Petra y le cuenta lo que siente por ella:

<<Blas: ende entonces vengo todos los días esperando jallarte sola...pa’ decirte que te quero... que te quero mucho... que sólo pienso en tí...>>.

Y cuando María (cuadro II, escena vi) encuentra melancólico a Manuel —después de la *Melopea*—, y él le ha dicho a ella que la quiere, entonces ella responde:

<<María: Qué más quisiera sino estar siempre a tu lado! Mi alma a fuerza de estar en comunión íntima con la tuya, ha ido modificándose hasta ser un reflejo de la que ha sabido despertarla al amor y a tantos hermosos sentimientos como atesora la tuya...>>.

Es así como el diálogo teatral viene a ser una prosa más o menos artística, palabra elaborada de forma creativa y, aunque es cierto que el público popular de la época porfiriana no era muy exigente en cuanto a la calidad literaria de los libretos —como lo afirma Luis G. Urbina en 1908, en *El Mundo Ilustrado* (Cfr. Armando de María y Campos, *El teatro de género chico de la revolución mexicana*, p.38)— podemos observar que la prosa del texto no carece de elementos estéticos, es decir, está cuidada y posee cualidades elocuentes, expresivas y poéticas.

¹⁵⁹ *Ibidem.*, p.84.

C).- Música, cantables, bailes.

El libro de la zarzuela explica que “el elemento básico, primordial de la zarzuela es la partitura que le da sus principales características y personalidad”¹⁶⁰ y aunque en sus diferentes momentos de evolución zarzuelística, la música y el libreto han caminado juntas y han sido imprescindibles para este género, es la música la que ejerce el papel determinante, según el libro antes citado. Sin embargo, cuando el realismo insertó su influencia en el género chico y entre más se acercaba el siglo XX, parece ser que la intriga pasó a cobrar mayor importancia dentro del desarrollo de la zarzuela, pero la música y el canto, siguieron siendo pilares de la estructura del género.

Como se mencionó en el apartado anterior —“Género y modelo dramático”—, el libreto en cuestión se ciñe a ese *modelo* en lo que respecta a intervenciones musicales y cantables, como se observa a continuación.

El cuadro primero inicia con una obertura, según la acotación.

<< [MÚSICA]>>

<<La obertura, formada con temas de la zarzuela, seguirá sin interrupción al dúo con que principia el primer cuadro; de manera que el telón debe levantarse al pedirlo la música>>.

Nótese que la obertura es esa “especie de fantasía formada con los temas que se expondrán después”,¹⁶¹ según el esquema musical de las zarzuelas de época. Luego, al inicio del cuadro segundo viene otra intervención musical seguida del coro, al término del segundo cuadro, antes del desenlace, viene el intermezzo como lo muestra la acotación.

[Telón lento. Intermezzo]

Se hace necesario señalar que debido a la brevedad del género chico el intermezzo —generalmente— era de carácter musical y no contenía intervención vocal, al menos esta zarzuela así lo expone.

Así mismo —aunque no se señala en el libreto— al final del tercer cuadro se considera debería aparecer la última intervención musical, el **TELÓN LENTO** del fin de segundo cuadro, indica intervención musical y al término del tercer cuadro también indica la acotación [TELÓN LENTO], por lo que se puede deducir que se cerraba con música.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p.22.

¹⁶¹ S/a, “Obertura”, en [http://www.melomanos.com/la música/formas-musicales/obertura](http://www.melomanos.com/la_musica/formas-musicales/obertura), obtenida el 22 de Octubre de 2014.

En lo que a intervenciones cantables se refiere, Jaime Pahissa afirma que, “la música se aplica a los pasajes de carácter lírico: romanzas, canciones, dúos o corales” mientras “el resto de la obra es recitado” o hablado.¹⁶² Por ello, los cantables que aparecen en este libreto, cumplen el propósito de la expansión lírica antes señalada y aparecen dúos, solos y coros, que interpretan romanza y canción. De igual manera como ya se ha hecho notar anteriormente, las pocas canciones están en verso y en función de la intriga (como en el sainete lírico español), existiendo más diálogos que cantables.

De manera general, esta zarzuela está compuesta por tres intervenciones cantables, en que la canción del cuadro primero, se repite en el tercero —según el esquema zarzuelístico antes visto— y una Melopea, que si bien no es una canción, cumple con “el propósito de la expansión lírica del personaje” y está acompañada por música, como se observa a continuación.

La primer canción, que aparece después de la obertura (C.I, esc. i) por su estructura y contenido —aunque carecemos de la música e interpretación— tiene elementos de romanza y es cantada a dúo entre los dos personajes tipo de la intriga, Blas y Petrilla, en la que las cuatro primeras estrofas corren a cargo del personaje femenino, luego, las dos siguientes estrofas cantadas por el personaje masculino y a continuación las dos voces juntas para culminar las últimas estrofas a cargo del personaje femenino: Petra. En esta canción se cantan mutuamente, el ¿cómo se enamoraron?, ¿cuánto se quieren? Así como lo importante que son el uno para el otro y el deseo que tienen de estar juntos.

La segunda intervención cantable aparece al inicio del cuadro segundo, antes de la escena primera cuando <<los labradores vuelven a la hacienda terminadas las faenas>>. Y en la acotación se puede leer que <<la orquesta iniciará el tema del coro y los labradores irán saliendo por la izquierda. Blas viene con ellos>>.

[MÚSICA]- CORO.

De esta manera, la primer intervención, será una estrofa a cargo del **Coro** de segadores, luego otra estrofa a cargo de Blas (**Solo**) y a continuación, según acotación todos harán mutis, mientras <<en este momento se dejará oír por dentro, una música imitando el acompañamiento de guitarra, y con voz fuerte, procurando que la letra se escuche bien, cantarán **dos voces de hombre**>>. Así, al final de la intervención vocal aparecerá nuevamente el coro de segadores, repitiendo la primera estrofa, a manera de estribillo. Entonces obsérvese que aparecen el coro, un *solo* y un dúo, según lo señala el modelo de las intervenciones músico-vocales en la zarzuela.

Así mismo, la letra de la canción está escrita en verso, y el coro —a la usanza griega— expresa lo importante que es el hogar y la familia, para los trabajadores del campo, segadores, vaqueros y sembradores. El dúo cantará el amor a la mujer, a la tierra

¹⁶² Pahissa, Jaime. *Sendas y cumbres de la música española*. En Alier, Roger, et. All., *Op.cit.*, p.13.

y al caballo; la interpretación del *solo* a cargo de Blas, expresa un <<juramento de amor más allá de la muerte>>.

La tercera interpretación vocal, es la misma canción del primer cuadro, que según acotación está interpretada por el personaje femenino de Petra:

<<Don Julián: (*Por Antonio*) Sujétenlo...que no huya...! (*Se escucha la voz de Petrilla que canta la canción con que principia la obra*). Al venir á l'agua... etc., etc., >>. (C. III, esc. vii).

Intervención que corresponde a esa “repetición del primer tema”^{***}, señalada por la estructura musical de la zarzuela (*Supra* pág.75); sin embargo, el texto no indica que se cante toda la canción incluyendo la participación del personaje masculino Blas, pues esto alargaría la intervención musical e interrumpiría, de cierto modo, la acción dramática que se encuentra cerca del desenlace.

Resalta a la vista dicha intervención vocal, debido a que parece fungir no sólo como canción ambiental, ni por cumplir con esa repetición, sino que el autor la introduce como una ruptura abrupta, intencional, a manera de “distanciamiento” que romperá la emoción del espectador y le permitirá la reflexión respecto a lo que se está desarrollando como intriga, además de emplearse la canción —por su contenido en la letra— en ese preciso momento, como un recurso para contrastar con lo que está sucediendo en la parte narrativa y con ello reforzar “la concientización, valoración, (y) enjuiciamiento”¹⁶³ del espectador, dice Virgilio Ariel Rivera. Las canciones están llenas de emotividad y en efecto funcionan —según *modelo*— como momentos de expansión lírica de los personajes. Además de ser elementos que contrastan con el aspecto narrativo, pero esto se estudiará más tarde.

Y en lo que a la *Melopea* se refiere, si bien no es una canción, resulta ser una intervención de voz lírica que pretende reflexionar poéticamente, de manera más refinada sobre los conflictos presentados. Y no es gratuito que dicha intervención esté a cargo de Manuel quien pertenece —por linaje— a la clase alta, probablemente a ello obedezca que su “expansión lírica” no se dé por medio de una canción, pues ésta, la canción, —en el libreto de *En la hacienda*— resulta ser de carácter popular, es decir, destinada a los personajes de clase baja, como segadores, trabajadores y peones (Blas y Petra, por ejemplo) quienes, son más emotivos, sentimentales y viscerales; en otras palabras, menos racionales, por ello expresan su sentir a través de canciones que se entremezclan con la intriga amorosa entre hombre y mujer, de la que ellos forman parte; por el contrario, Manuel que tiene orígenes en la clase alta y un alto grado de estudio,—según la ideología positivista— resulta ser más racional, en su sentir y actuar, debido a

^{***} Cabe aclarar que esa repetición señalada por *El libro de la zarzuela*, no especifica si era cantada o sólo musical, sin embargo, la repetición del primer tema aparece.

¹⁶³ Ariel Rivera, Virgilio. *La composición dramática*, Escenología, México, 1989, p.51.

ello, su intervención expresiva (lírica) no sólo cumple con manifestar sentimientos — como los personajes de clase baja—, sino que aporta una introspección de índole más intelectual respecto a los conflictos que han detonado el desarrollo de la trama. Por ello, esta diferencia en la intervención no es una mera coincidencia, sino una cuestión —del propio autor— de marcar un *status* entre los personajes.¹⁶⁴

Es así que dicho monólogo, al formar parte de la intriga, plantea un conflicto individual del personaje, detonado por motivaciones colectivas: la mentira y la maldad que encubre y solapa la Madre Naturaleza (la tierra); y esa condición miserable en la que los potentados —dueños de la tierra— mantienen a los peones.

Por último, en lo que respecta al baile —para 1907, año en que se escribe este texto— la zarzuela lo había dejado como algo secundario, poco usual, al punto que en nuestro libreto de estudio, ya ni siquiera aparece como elemento constitutivo. Pues incluso en el esquema básico de la zarzuela criolla (*Supra* pág. 55), y en la zarzuela producida en América —con sus excepciones— se había dado ya la desaparición del baile como núcleo del entretenimiento, según afirma Susana Marco.

D).- Las acotaciones.

La importancia de las acotaciones en los textos teatrales —dice Norma Román Calvo— ha variado durante la historia del drama, en algunos periodos se han utilizado de manera mínima y en otros han sido abundantes, esto se ha visto exaltado por las funciones que han tenido que cumplir las *didascalias* en las diferentes épocas. Debido a ello, la especialista, señala que las acotaciones podemos clasificarlas de la siguiente manera¹⁶⁵:

1).-**Generales**, aparecen escritas en cursivas y sin paréntesis, pueden señalar:

a) El lugar donde se representa la acción, b) la época, c) la escenografía o aspecto del espacio escénico, d) las apariencias exteriores del personaje, e) los movimientos de los personajes fuera del diálogo, f) los efectos sonoros, g) la iluminación.

¹⁶⁴ La poesía era del gusto de la clase alta y sus cánones eran comprensibles para ella, ya que imitaba por *status* lo europeo, pues el modernismo poético —vigente en la época— estaba destinado a la clase burguesa, que por su cultura y educación “elevadas”, les permitía comprender y entender sobre imágenes y figuras retóricas en la palabra, recuérdese que la educación era elitista y sólo las mentes capaces —según ideología positivista— podían acceder a la cultura y el arte, pues el vulgo —según dicho pensamiento— no estaba capacitado para descifrar tales expresiones. Así, Manuel representa a su clase de origen burgués, no interpretando canción, sino Melopea.

¹⁶⁵ Román Calvo, Norma, *Op.cit.*, pp.14-16.

2).-**Particulares**, se refieren a los personajes y aparecen intercaladas en el diálogo. Están escritas en cursivas y dentro un paréntesis, pueden referirse a: a) entonación, b) mímica, c) gesto, d) movimiento.

3).-**Otra clase de acotaciones** son: a) las inscritas en el diálogo del personaje, b) las del decorado verbal y, c) los aparte.

En lo que respecta a las acotaciones del texto en estudio, no son ni mínimas, ni excesivas, sino que aparecen en un término medio, *En la hacienda* cuenta con *acotaciones generales* que predominan al inicio de cada cuadro, indicando cómo ha de ser el decorado que señalará los lugares donde se representa la acción; inicio y término (entrada y salida) de la música e intervenciones vocales (canciones), así como señalamiento de cualidades lumínicas más que de “efectos de luz”,¹⁶⁶ principalmente; así como se aprecia en el ejemplo siguiente del cuadro segundo, escena primera:

Telón corto. Los labradores vuelven a la hacienda terminadas sus faenas; el telón simulará una vista campestre; se supone cae la tarde, los trajes de los peones consistirán en calzón y camisa de manta, huaraches; y zarape al hombro; llevarán Chuzos, palas, zapapicos, azadones, etc., La orquesta iniciará el tema del coro y los labradores irán saliendo por la izquierda. Blas viene con ellos. (C.II, esc.ii).

La acotación cumple la función de situar en el lugar, en el tiempo, la situación, los personajes que aparecen y el momento en que entrará el coro, por ello, funciona como una acotación general.

De igual manera, en la zarzuela aparecen *acotaciones particulares*, que señalan movimientos, gestos, entradas y salidas, así como estados emotivos y anímicos de los personajes, como las que se mencionan a continuación.

En el Cuadro III, escena iii, cuando Blas ha matado a Pepe, y su padre del primero —Don Antonio—, lo encuentra *in fraganti* se señala lo siguiente: <<Blas: (*evitando la mirada de su padre, vuelve la cabeza y vé á [sic] Petrilla llorando; esto le da valor*)>>, dicha acotación permite observar el estado interno como la acción física del personaje.

También aparecen las que señalan una simple entrada, con movimiento y gesto del personaje, en el cuadro II, escena iv, cuando Manuel y Don Pascual, dialogan y entra un peón para hablar con el escribiente, << Peón: (*llega por el fondo, se quita el sombrero, se rasca la cabeza y dice con cierta vacilación*)>>.

Este tipo de acotaciones —particulares— aparecen a lo largo del texto pero —debido al crecimiento del conflicto y las acciones de los personajes— aparecen con mayor frecuencia en el cuadro tercero próximo al desenlace. Cumpliendo una función de darle mayor precisión a las acciones de los personajes, según el autor quiere que se realicen.

¹⁶⁶ Recuérdese que para la época de creación del texto (1907), los recursos lumínicos eran limitados, ya que la red eléctrica en el país recién se había instalado.

En el caso de “la otra clase de acotaciones” como los *aparte*, estos también hacen presencia en el texto, pero de manera mínima, escasa, en contraste —por ejemplo— con los textos del siglo de oro español, donde estos, eran excesivos y en ocasiones se empleaban como un recurso cómico, en este caso, no sucede así.

Muestra de ello, es cuando Blas y Petra se encuentran platicando amorosamente y llega la familia del hacendado descubriéndolos, entonces Doña Luisa (esposa de Don Julián) dice a los suyos:

Doña Luisa: (*aparte*) Y hacen buena pareja...

María: Yo seré la madrina.

Don Julián: Con Manuel de padrino?

Pepe: (*aparte*) Recontra...! Y está buena la Petra...lástima de bocado que va a caer en hocico tan grosero... (Cuadro I, esc. ii).

Lo antes mencionado, nos permite comprender —de manera escueta— los tipos de *didascalias* que aparecen en esta zarzuela, y su funcionalidad dramática dentro del texto, pero aún no nos permite identificar ese valor otorgado a ellas en el género chico y en aquella época teatral.

Por ello recurrimos al estudio de Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, donde señala que la tradición ha catalogado a las *didascalias* como elementos secundarios, en oposición al texto principal correspondiente a los diálogos de los personajes, consecuentemente —según esta visión— aquéllas sólo son funcionales para el momento de la representación. En contraste, Villegas considera las acotaciones de tal valor que les ha nombrado *discurso del hablante dramático básico* o *discurso del dramaturgo ficticio*, e incluso llega a otorgarles la categoría de “un personaje” más, que viene a cumplir como en la narrativa, un papel similar al de un narrador omnisciente, que conoce y sabe lo que hay en ese mundo ficticio configurado.

Por tanto, el *hablante dramático básico* “revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo. Es decir complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo”,¹⁶⁷ de allí su importancia reveladora.

Sin embargo, esa importancia señalada ha variado en las diferentes épocas y lugares, así, las acotaciones de los textos dramáticos grecolatinos, difieren de los isabelinos, románticos o de algún otro periodo o lugar y, efectivamente, nos permiten identificar particulares maneras de concebir el espectáculo, por parte de los autores. Por ello, agrega Villegas “sus transformaciones son potencialmente reveladoras de variantes en la concepción del mundo y en la evolución de las técnicas teatrales o las condiciones materiales del espectáculo teatral”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, 2ª edición, Girol Books, Inc., Canadá, 1991, p.14.

¹⁶⁸ *Ibidem.*, p.15.

En ese sentido, el caso particular de esta zarzuela, permite percibir un cierto detallismo y exotismo (suntuosidad) en las acotaciones que se refieren al decorado escénico —como se nombraba en la época, a lo que hoy conocemos como escenografía—, probablemente, uno de los factores más importantes de esta particularidad, es la influencia que el teatro realista ejerció sobre el género chico y por tanto, esta zarzuela,¹⁶⁹ presenta dicha característica de la siguiente manera:

Vista de campo: en el fondo, a una distancia que se supone un kilómetro, se ve la hacienda entre el follaje de los árboles. En primer término, a la izquierda, un macizo de nopales entre plantas silvestres. A la derecha, rodeado de piedras, un ojo de agua (fuente); al extremo una cruz de camino, sobre la base que simula mampostería; de la cruz penden algunas guirnaldas y flores secas. Todo el paisaje, luminoso. Pleno día. (Cuadro primero).

Entonces esta manera de “concebir el espectáculo” en el teatro de género chico de habla hispana de la época, era común, pues por ejemplo en el tercer cuadro de *Amor y lucha*, zarzuela argentina de la época se podía apreciar lo siguiente <<Grandes relámpagos, y truenos. Empieza a caer el telón corto para el cuarto cuadro. Procúrese hacerlo lentamente. Sigue la orquesta describiendo una terrible tempestad>>.¹⁷⁰ En otra acotación de la misma pieza, dice Susana Marco, <<se representa el mar y la playa, grandes rocas y plantas de la costa>>.

Por su parte, en *La alegría de la huerta* (1900), zarzuela española de género chico, de Enrique García Álvarez y Antonio Paso,¹⁷¹ se muestra la misma suntuosidad efectista de la siguiente manera:

La escena representa un pedazo de huerta de Murcia, la vegetación llega hasta el pie de la sierra elevada y escabrosa que se verá al foro. Campos de maíz, grupos de higueras chumbas, moreras, cipreses, palmeras, etc., etc. A lo lejos vence también casetas blancas y barracas de los huertanos. Dividen el suelo varias sendas; por el centro de la escena y cerca del foro cruza una acequia, que pasa por un puentecillo de tablas. A la izquierda del espectador y a todo foro, una cuesta o rampa que figura la que baja al puente de tablas. (Acto I, cuadro I, esc.i)

La precisión con que el autor pide la aparición de lugares, paisajes, sonidos, efectos y ambientes, por medio de las acotaciones, en ocasiones llega rayar en el exceso y exageración; pero a la vez, esta cualidad, permite advertir que se requería de ciertos trucos para atraer la atención del espectador: efectos de espectacularidad y exotismo, sucesivos cambios, escenografía y decoración arbitraria o complicada, efectismo sonoro y lumínico, entre otros elementos que garantizaran lo espectacular de la función.

¹⁶⁹ Se sabe que el realismo en ocasiones abusaba de las acotaciones porque quería hacer parecer todo a la realidad, lo más parecido a la vida; y ese afán era señalado por medio de acotaciones que señalaban matices, sentimientos, emociones, tiempos, espacios, etc.

¹⁷⁰ Marco, Susana, *et. all.*, *Op.cit.*, p.304.

¹⁷¹ *Vid.* Valencia, Antonio (presentación y selección). *El género chico (antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962, p.525.

Asimismo, dice Susana Marco, “la truculencia, el tremendismo, la artificiosidad y lo complejo de la escenografía, demostrarán que la intención del autor es lograr un buen espectáculo, hasta en el nivel visual y auditivo, acostumbrado al “brillo externo” del género chico español.¹⁷² Por otra parte, cabe recordar que la mayor parte del decorado de la época en el teatro occidental constaba —según imágenes y la historia teatral— sólo del uso de telones pintados, por ello, cabía la posibilidad de que la mayoría de las “indicaciones plásticas” señaladas por el autor, pudieran llevarse a cabo, al menos en lo que respecta a la decoración.

Finalmente, se ha de mencionar que las didascalias que aparecen en el texto, vienen a reforzar ese ambiente costumbrista y popular, que era característico de la zarzuela y el sainete.

E).- Comicidad verbal, de situaciones y de caracteres.

Debido al tipo de trama de carácter social que propone esta zarzuela, aunado con las características propias planteadas en “el esquema básico” antes mencionado, la comicidad de situación y de carácter es nula, sólo aparece un tímido intento por parte del autor, de introducir breves momentos de comicidad verbal como se puede apreciar en la escena dos del segundo cuadro, cuando Don Julián y su esposa platican con el escribiente a quien le preguntan ¿si ha visto a Pepe?, el escribiente asiente haberlo visto por la mañana en el escritorio, y el hacendado y su esposa deciden ir a buscarlo:

Doña Luisa: te acompaño hasta ahí, quiero ver si han sacudido la capilla....no vaya a pasar lo que el domingo anterior, que al estar oficiando el Padre, saltó una gallina cacareando, del trono de María Santísima...

Don Julián:(*riendo*) Hombre, sí, por Dios, que pena me dio con el Padre, dirá que sólo nos ocupamos de la capilla los domingos.... (*mutis*).

Para la época —con una sociedad mayoritariamente católica— esta imagen de “la gallina cacareando en el altar durante la misa”, debía causar mucha impresión y tal vez gracia.

Más tarde, en la escena cuatro del segundo cuadro, el Peón que anteriormente (en el cuadro I) llegó a pedir trabajo a la hacienda, entra a inconformarse con el escribiente porque considera que éste, le está “anotando” de más en sus deudas; el escribiente insiste en tener la razón y mediante “un estira y afloja”, Don Pascual trata de persuadir al peón explicándole por medio de cuentas, que él tiene la razón, desatando con ello, una confusión verbal:

Don Pascual: está bien tu cuenta: mira... (*saca un lápiz y escribe*) cinco fanegas de maíz, a veinte reales.... cinco por cero, cero, no llevamos nada; cinco por cinco veinticinco, y llevamos dos.....

¹⁷² Marco, Susana, *et. all., Op.cit.*, p.304.

Peón: No, amo.....ancina no me la haga....pos por esto no me sale....cero por cero y yo soy el que la encero.... Y a luego que lleve cinco y después dos...pos no la verdá ancina no...yo no llevé más de cinco fanegas, y después yo no llevé nada.

Como el Peón no comprende, aquel le vuelve a explicar.

Don Pascual: Mira: cero por cero es cero y no llevamos nada; cinco por cinco veinticinco y llevamos dos....

Peón: Pos ahí está: si usted se las llevó...como me las apunta a mí?

De esta manera, se concluye el estudio de la Estructura Externa del libreto, identificando cómo esos parámetros del género chico antes vistos, aparecen en él.

2.3.-Estructura Interna.

Existen elementos que forman parte de la estructura interna de un texto dramático, en este caso al tratarse del género chico, tomaremos para su estudio, lo elementos constitutivos que propone Susana Marco, para el estudio de este género y que son los siguientes: acción dramática, personajes, tiempo, lugar y lenguaje.

A partir de ello, comencemos por la acción dramática, pero antes se hace necesario conocer la fábula, para comprender el orden cronológico de los acontecimientos.

A).-La fábula del libreto.

Hace varios años —probablemente en su infancia— Manuel vivió en la hacienda de San Isidro (algún lugar del país mexicano), es hijo del hermano de Don Julián (actual dueño de la hacienda), allí, Manuel se hizo novio de María (su prima, hija del hacendado) después partió a la ciudad a Estudiar Medicina en la Universidad, y ha prometido volver a la hacienda a pasar sus últimas vacaciones escolares antes de concluir la carrera y presentar su examen profesional.

Por otra parte, durante una mañana del mes de agosto pasado, Blas —peón e hijo del Mayordomo de la hacienda, Don Antonio— pasaba con la yunta ¹⁷³ cerca “al ojo de agua”, ¹⁷⁴ cuando conoció a Petra —moza y aguadora en la hacienda e hija de Don Luz el caporal del lugar— quien volvía con un cántaro de agua y platicaba con otra moza del lugar, según narran los mismos personajes, en cuanto Blas y Petra se miraron quedaron enamorados el uno del otro, desde entonces Blas vuelve todos los días al lugar buscando encontrarla para declararle su sentir, pero no lo ha conseguido, hasta una mañana de un día de fin de año —probablemente del mes de diciembre— que nuevamente se encuentran y ambos se declaran su amor, conviniendo —sin más preámbulos— en querer casarse “al salir la cosecha” (septiembre u octubre) del año siguiente.

¹⁷³ Par de mulas, bueyes u otros animales que se emplean en el campo para jalar carretas, cargas o para cultivar la tierra.

¹⁷⁴ Manantial de agua.

Casualmente, ese mismo día de la declaración amorosa, es la fecha en que Manuel ha de volver de la ciudad para vacacionar en la hacienda, por ello, la familia de Don Julián —Doña Luisa y sus hijos, María y Pepe—, va a esperarlo a un paraje ubicado en un camino cercano a la estación del tren y *el ojo de agua*, donde casualmente, encuentran al campesino y la moza, al darse cuenta de la situación, Don Julián y su familia —excepto Pepe— ven con “buenos ojos” la posible unión de esa pareja y de inmediato el hacendado se ofrece —por conveniencia— a apoyarlos para que puedan casarse antes de que entre “las aguas” (abril o mayo), mientras tanto a Pepe, no le ha gustado la idea, pues la moza es de su agrado y no está dispuesto a dejarla casar sin antes “estrenarla”, pues él sabe que los hacendados y sus descendientes varones tienen ese “derecho” sobre las mozas del lugar. Desde este momento comenzará a asediarla y tramar un plan para lograr su propósito.

Manuel —de quien se ha dicho tiene rarezas de pensamiento y carácter— llega al lugar y luego de los saludos, bienvenida y abrazos, recibe de su primo los primeros comentarios contradictorios y el antagonismo entre Pepe y Manuel se deja entrever. A través del diálogo se percibe que el ahora huésped, no tenía muchas ganas de venir al campo, por lo que al llegar, y luego de una *pulla* lanzada por Pepe, aquél menciona que los peones son “gente buena y feliz”, aseveración que la esposa del hacendado —Doña Luisa— se adelanta a poner en duda. Luego, le comunican a Manuel que pronto habrá una boda —la de Blas y Petra— él apoya la idea al tiempo que Don Julián deja asomar su interés de casar —en un futuro y por conveniencia— a su hija, con el visitante.

Los campesinos se casan, Manuel y María apadrinan la boda, Pepe no logró estrenar a la novia antes de la boda, se encapricha y quiere poseer a la recién desposada, trama un plan que de inmediato ejecuta en complicidad con el velador de la hacienda, se lleva a cabo un supuesto robo —de una fanega de garbanzo de las trojes de la hacienda— que el mismo Pepe descubre y le imputa a Blas, este es encarcelado, Petra se queda sola y el hijo del hacendado comienza a asediarla, Petra no cede, en cuanto el huésped se entera de la falsedad del robo y del injusto encierro del peón, comienza a defenderlo; por este motivo riñe con Pepe, reclama a la familia de hacendados y trata de convencerlos de la inocencia del peón; les exige su liberación. Ellos no ceden, al darse cuenta de lo deshonestos e injustos que son en la hacienda y que su influencia no es suficiente para esclarecer la verdad y hacer justicia al peón, Manuel se sume en melancolía y tristeza, se llena de impotencia y coraje, María —su prima y novia— se da cuenta de la mentira del supuesto robo y se une a la defensa del peón.

Petra pide ayuda a ambos, Manuel se compromete a liberar al peón y en su afán de lograr su propósito y cumplir lo prometido, enfrenta —verbalmente— a Pepe, estando allí Don Julián, a ambos les increpa sobre el atropello que cometen, el abuso y la explotación de trabajo, ejercidos sobre Blas y los demás peones. Sale en busca del preso con intención de liberarlo.

Transcurre la noche, y a la mañana siguiente se entiende que Manuel va a la prisión en busca de Blas, pero no lo encuentra pues ya lo llevan en *cuerda*, para ir a

trabajar —lejos— como *soldado de leva*. Sin embargo, mientras el inculpado ha permanecido encerrado, le han llegado rumores de que a su esposa le han visto con frecuencia cerca del hijo del amo, (pues éste la sigue y la acosa), Blas se piensa lo peor: que en su ausencia, Petra lo engaña con el hijo del “amo”. Esto le conflictúa y decide escapar para ir a espiar y comprobar si su esposa lo engaña, se esconde tras una nopalera cercana al “*ojo de agua*” y espera a que llegue la noche —cuando Petra vuelva por agua— para descubrirla.

Llega Petra seguida por el hijo del “amo”, éste le pide acceda a su petición de tener sexo con él, a cambio de liberar a su esposo, ella lo rechaza, Pepe intenta tomarla a la fuerza cuando sale Blas cuchillo en mano para defenderla, lo reta, le reclama su maldad y abuso, pelean, Pepe cae herido. El peón reacciona y se asusta de “haber matado al amo”, en ese momento llega Don Antonio (padre del peón), no puede creer lo que ha sucedido, pero le pide a Blas que huya —pues pronto tendrá un hijo de su esposa— mientras él, el caporal, se inculpará del agravio. Pese a su inconformidad con lo que sucederá, Blas se despide de su padre y esposa, y huye.

La nuera también se va y Antonio queda sólo, reflexiona sobre lo acontecido, hace un recuento de lo que ha provocado la acción de su hijo y termina aceptando lo sucedido, mientras tanto otro peón —que venía por agua y ha visto la escena— ha ido a avisar a Don Julián quien al llegar al lugar acusa a Antonio de haber cometido el hecho, lo apresa y en ese instante llega Manuel sujetando a Blas impidiéndole que huya y diciéndole que él le ayudará a que se le haga justicia, le deja escondido tras la nopalera, se acerca a donde está Pepe y los demás, se abre paso entre ellos y luego de auscultar al que yace en el piso y darse cuenta que aún vive, le acerca un líquido a la nariz que lo hace volver en sí, en su delirio, Pepe confiesa que “el robo” fue un engaño planeado por él para quedarse con Petra.

Momentos después, un sacerdote que había llegado con Don Julián otorga los *Santos Óleos* al moribundo, mientras Manuel descubre a Blas —quien ha estado oculto— y justifica la acción de este, al tiempo que reclama a Don Julián ser el causante de todo, porque él ha conservado al peón en la ignorancia, sin escuela, sólo permitiéndole creer en la religión, y así apropiándose totalmente del trabajador, entonces a los presentes —que están rezando— les pide hacerlo por los peones y trabajadores abusados que tienen hambre y sed de justicia.

B).- La acción dramática.

En cuanto a la acción dramática —explica Virgilio Ariel Rivera— es ese “principio transformador y dinámico que pasa, siempre *in crescendo* de una situación a otra, produciendo la ilación lógico-temporal de diferentes estados y de diferentes tiempos”,¹⁷⁵ resultando ser ese sistema de cambios de equilibrio que involucran —consciente o inconscientemente— la voluntad del personaje, quien por su acción

¹⁷⁵ Ariel Rivera, Virgilio, *Op.cit.*, p.38.

provocará una o varias reacciones (de tensión, incertidumbre, etc.) en él mismo y en el lector-espectador, dejando siempre un cuestionamiento de ¿qué sucederá a continuación?

De esta manera y según lo que plantea Román Calvo respecto a la estructura dramática de un texto,¹⁷⁶ se identifica que esta zarzuela posee al mismo tiempo características de estructura cerrada o aristotélica y de estructura abierta o no aristotélica, pues presenta “el orden tradicional del relato (principio, nudo y desenlace)”,¹⁷⁷ pero a la vez posee cualidades propias de una estructura abierta al no acatar las reglas de *las tres unidades* (acción, lugar y tiempo) además de que la historia se presenta de manera fragmentada y discontinua. Por ello se podría afirmar que en cuanto a estructura también resulta ser un *híbrido* que contiene elementos de las dos estructuras, cerrada y abierta.

Por su parte, la acción dramática se va presentando gradualmente y durante el desarrollo del primer cuadro van apareciendo los indicios del conflicto principal y los secundarios.

Al término de la primera escena Blas y Petra han convenido en casarse al salir la cosecha (septiembre u octubre), pero cuando la familia de hacendados los encuentra, en la escena dos, Don Julián —el amo—, promete casarlos antes de que “entren las aguas” (abril o mayo), si bien esta intervención puede parecer una gran ayuda —y lo es, económicamente hablando— en realidad sucede que a los humildes peones, el amo les desbarata sus planes, además que la supuesta ayuda es motivada por un interés económico y laboral que más tarde confesará el hacendado: ésta <<es una forma segura de mantener al peón atado a la hacienda>>, aquí asoma una parte del conflicto: el amo y cualquier integrante de su familia, podrá decidir e incidir directamente en la vida de los peones.

En la misma escena segunda, al saber que Petra casará con Blas, Pepe no queda conforme con la idea, ya que la novia es de su agrado y este —al saber de “sus derechos” en la vida de los peones y sus familias— comienza a maquinarse sus malas intenciones expresando para sí: <<ésta pagará tributo>>, tributo que se refiere a querer “estrenar” la novia, antes que ella se case.

A continuación, en la escena III, mientras la familia espera al visitante y platica, María amarra la boda de los campesinos pidiendo a su padre los casen antes que Manuel se vaya y así éste pueda ver “una boda rancherita”, así mismo en la conversación salen a relucir divergencias respecto al carácter y manera de pensar de Manuel, pues —en voz de Pepe— consideran que tiene “caprichos y extravagancias”, que podrían causarles dificultades: <<tengo para mí que Manuel va acabar sus días en un manicomio. Ya no son rarezas las tuyas son verdaderas locuras>>, agrega Pepe. Al mismo tiempo se descubre —para el lector-espectador— que el nuevo huésped mantiene

¹⁷⁶ Cfr. Román Calvo, Norma, *Op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁷ *Ídem.*

una relación amorosa con María —su prima— relación que es aprobada y apoyada por los padres de la muchacha.

En cuanto Manuel llega —luego de los saludos y abrazos— es recibido por las pullas de Pepe —con quien se nota mantiene un antagonismo de años atrás— a las que el recién llegado responde de manera inteligente, <<tenía por el campo no sé qué mala voluntad, pero ya ven: apenas llego y dejo los prejuicios en la estación>>, agregando que ha visto en el camino —y en realidad así lo cree—, <<corazones buenos y gente sencilla>>, esta aseveración de Manuel comienza a marcar el contraste entre las dos visiones de lo que es el campo y lo que existe en él; por ello, cuando Don Julián atribuye a Don Pascual ese cambio de percepción en Manuel, el escribiente manifiesta su sorpresa: <<yo no sé qué es lo que le ha gustado al doctor>>, a lo que Pepe asegunada <<¿qué diablos te ha gustado entre la estación y aquí? Es lo más triste de la hacienda...>>, se nota la contradicción del huésped y comienza asomar el conflicto <<para tí que los ves todos los días, no tienen ya tal vez ningún encanto. [...] Vi al pasar grupos pintorescos de trabajadores que almuerzan libres de cuidados, felices y contentos, cerca del surco recién abierto...>>, al notar el espejismo de Manuel, la esposa del hacendado responde: <<Ojalá no cambies de opinión...>>.

Con lentitud se van enfrentando las dos concepciones que existen del campo y quienes viven en él, la visión de la clase terrateniente y la visión del recién llegado, rematada con la llegada de un peón que llega de otra hacienda a pedir trabajo y luego del interrogatorio obligado por parte del “amo”, éste deja escapar la concepción que tiene sobre el trabajador del campo: <<Este ha dicho tres verdades: verá mis cosas como si fueran de él; me servirá con su mal trabajo y se opondrá a lo que yo le mande>>. Verdades a medias que tienen un trasfondo, y que muestran lo que los hacendados pensaban del trabajador. Termina el primer cuadro, con la ilusión de los dueños de la finca de casar a su hija María con el futuro médico, nuevamente el pensamiento interesado del “amo” se filtra en sus palabras: <<Mis sueños se realizan...Manuel la hará feliz...tiene talento y es un gran corazón...>>.

El primer cuadro ha planteado de manera difusa algunas señales de los conflictos, a mi parecer dos principales:

El primero se refiere al “tributo” que Pepe “hará pagar” a Petra, generando expectación. El segundo, relacionado con las contradicciones entre las concepciones que del campo tienen Manuel, Pepe y su familia y todo lo que de ello deriva. En otras palabras, aunque Manuel es esperado, es recibido con ciertas reservas sobre todo por Pepe, más aún cuando no saben hasta donde “esas extravagancias” pueden traerles dificultades, ya que Manuel ha estado anteriormente en el campo y al volver, regresa con cierta <<mala voluntad>>, misma que ha sido transformada a su llegada con sólo ver “felices a los peones” —apreciación que suena más a sarcasmo que a espejismo— y que su tía de inmediato ha puesto en duda.

De esta manera, el primer cuadro ha planteado progresiva y tenuemente la aparición de circunstancias que más tarde pueden convertirse en conflictos que serán

presentados abiertamente en el “entre cuadro” —entre primero y segundo—, fuera de la escena, cuando el tiempo ha transcurrido y la boda de Blas y Petra se lleva a cabo; Manuel y María apadrinan a los novios, pero Pepe aún no ha logrado <<hacer pagar tributo>> a la recién casada, por lo que se encapricha e idea un plan para poder abusar de Petra.

Entonces, le “fabrica” un robo a Blas para poder acusarlo, manda al velador a esconder una fanega de garbanzo —sacada de las trojes de la hacienda— a la choza de los recién casados, Pepe va a buscar esa fanega y la encuentra, culpa de dicho robo a Blas y Don Julián se encarga de que el peón sea llevado a la cárcel, Petra al quedar sola es asediada constantemente por Pepe quien insiste en acostarse con ella, pero ella lo rechaza.

En cuanto Manuel se entera de ese falso robo, perpetrado con la intención de dañar a Blas y abusar de la esposa, el huésped se indigna e inicia la defensa por el peón, enfrenta al hacendado y discute con el hijo de éste. Les exige la libertad del acusado —su ahijado de matrimonio— se inicia abiertamente el conflicto; pero al no poder lograr su propósito, por las condiciones adversas: su condición de invitado y, no tener el poder político ni económico suficientes para cambiar el rumbo de las circunstancias, su decepción ante el campo y quienes lo gobiernan, va en aumento; se sume en la tristeza y melancolía, se aísla y se torna irritable. Inicia su conflicto individual y con el entorno.

La manera de presentar el conflicto en la primera parte, se ha alargado. Pues los antagonismos francos se presentan fuera de escena (en el descargue del tiempo). Hasta aquí han nacido los conflictos tanto de índole dramático como social (anecdótico y temático), que conformaran los ejes principales del desarrollo de la acción dramática.

Entonces se perfila lo siguiente.

a) Don Julián quiere conservar a Blas en la cárcel para mantener el orden en su hacienda mostrando a los demás trabajadores que en su propiedad no se tolera la inmoralidad, además de ser un *modus operandi* de los de su clase (aparece el abuso de poder, económico y político).

b) A Pepe le conviene mantener a Blas en la cárcel pues esto le permitirá insistir a Petra hasta lograr abusar de ella y así ejercer “el derecho de pernada” (Aparecen la lascivia y el abuso de poder).

Manuel lucha contra las fuerzas de la lascivia de Pepe y el abuso de poder de Don Julián, su fuerza aún es débil y al no poder vencer se siente debilitado (surge el conflicto entre individuo y el medio).

Al abrir el segundo cuadro, lo que ha sucedido entre cuadros se sabe por medio de la narración que dan los personajes —Don Julián, Don pascual y Doña Luisa— en la primera y segunda escena del segundo cuadro. Por lo tanto, el desarrollo de las siguientes escenas y cuadros se organizan en esas direcciones.

Sin embargo, al abrir este mismo cuadro, la primera escena plantea uno de los motivos de fondo de esta zarzuela, los conflictos entre el capital y el trabajo, “el estribillo moderno”, señala el hacendado.

La sospecha que tenían los hacendados en el primer cuadro, sobre las “extravagancias” de Manuel, han aflorado, sus pensamientos y acciones —contrarias a los de la clase acaudalada— lo han llevado a defender al peón, a inconformarse ante el trato injusto hacia el trabajador y a sumirse en profunda melancolía, dichas circunstancias han hecho que lo vean como un perturbado.

El conflicto —individual— de Manuel, se acrecienta, la escena dos de este cuadro, revela en palabras del Don Pascual que Pepe ha mentido y Blas es inocente, luego se encuentran el escribiente y Manuel y allí se tratan los asuntos de la atribuida locura del visitante y los problemas entre “capital y trabajo” que Don Pascual no entiende; oportunidad que el futuro médico aprovecha para descargar —verbalmente— su enojo en el ignorante escribiente, ridiculizándolo. Para rematar y demostrar la explicación que el escribiente ha recibido, llega —en la siguiente escena— un peón que viene a reclamar su inconformidad ante Don Pascual, sobre las deudas que le han apuntado en “su cuenta” y en las que le están cobrando más de lo que él debe.

Con todo —pese a saber que el peón habla con la verdad— el escribiente insiste en que las deudas anotadas, son verídicas. Ante ello, Manuel con un dejo de tristeza y sarcasmo se burla del proceder deshonesto del escribiente y le demuestra que tras el conflicto entre “capital y trabajo” existen la mentira, el abuso y la explotación hacia el trabajador, circunstancias de las que el escribiente forma parte.

La escena anterior (esc. iv), acrecienta la decepción y tristeza del héroe, que llega al clímax en una especie de monólogo (*Melopea*) sobre el engaño, explotación e injusticia ejercida por parte de los hacendados y sus familias, sobre los peones del campo. <<¿Por qué existe maldad, Madre Natura, en tu fecundo seno?>>, se cuestiona Manuel; en la siguiente escena, María, quien forma parte de la clase acomodada, intenta pedirle a Manuel que desista en su lucha: <<debemos tomar la vida tal y como es y no como tú, mi pobre soñador, te has empeñado que exista para nosotros>>, sin embargo, termina convencida por los argumentos de Manuel e incluso a mitad de la escena comienza a apoyarlo, de esta manera, María, quien ha venido a contradecir la intención de su novio, termina haciéndole llegar al fondo del conflicto y convencida de lo que él plantea, le ayuda a retomar fuerza para seguir en su lucha, afirmando que ella también sabe que Pepe ha mentido y Blas es inocente.

Los prejuicios que el huésped tenía al llegar al campo se han comprobado y contra ellos quiere luchar.

<<Aquí en medio de la calma solemne de los campos, donde la naturaleza misma invita a la fraternidad, existe una inmensa masa de seres humanos que arrastra su dolor y su miseria sin esperanza de redención>> dice convencido, <<es una infamia que debemos evitar... yo hablaré con mi tío>>. (C.II, esc. vi.).

Entonces su ideal ya no sólo es luchar por Blas, sino amplificar su lucha por los otros peones.

Entonces, la expectación crece con la llegada de Petra (escena vii) quien les pide ayuda para liberar a su esposo, ella confirma que Blas es inocente y todo ha sido una mentira planeada por Pepe, el conflicto de Manuel se intensifica, pero a la vez su voluntad se fortalece (la intensidad de la acción, más verbal e intelectual, que escénica —o física— va *in crescendo*), y así, el huésped se compromete a liberar a Blas para el día siguiente.

En eso están, cuando entran Don Julián y su hijo (escena viii), María pide a su padre retirar la acusación en contra del peón, aquél se niega pues “debe mantener el orden en su hacienda” y se entabla una discusión que gira en torno a los conflictos que lleva cada personaje. La pareja de novios da a entender que conocen la verdad, y nuevamente piden se libere al peón, ante la negativa y oposición de los presentes, Petra recuerda a Manuel que él le ha hecho la promesa de <<que Blas quedaría libre>>, a lo que Manuel responde: <<y será ahora mismo. Yo iré por él, yo le traeré a tí>>. Pepe se interpone y quiere impedirlo, lo enfrenta verbalmente y cuestiona la autoridad con la que el huésped pretende liberar al preso. Don Julián con sarcasmo, minimiza dicha intención debido a “la enfermedad” de Manuel, este último transgrede su condición de familiar invitado y descarga sobre ellos —principalmente sobre el hijo— las razones que lo hacen defender a los humildes, al tiempo que señala lo que —según él— Pepe y su padre representan (la mentira, el capitalismo, el abuso de autoridad y *el derecho de pernada*).

<<Que con qué autoridad? No con la tuya, autoridad mentida que chupa de los parias el trabajo, y les impone el yugo y les destroza el alma...>>, <<voy con la mía [...] que nace de la conciencia, la que tú no conoces>>, sentencia.

Manuel lucha contra el *modus operandi* de la clase terrateniente, contra el orden establecido, contra las fuerzas que representan Don Julián, Pepe, el escribiente y el mismo Sistema de las haciendas; terminada la discusión sale del lugar con la voluntad de buscar a Blas para libertarlo.

La expectación está en su máximo momento, la intensidad de la acción dramática está llegando a la parte climática (escénicamente interrumpe el intermezzo musical a modo de distanciamiento como para dar tiempo al espectador a asimilar la acción).

Desenlace.

La tercera y última parte de la acción proviene del momento de máxima tensión con que termina la segunda (el cuadro segundo).

Debido a que la sospecha del supuesto robo como una mentira de Pepe, va en aumento, y que Manuel está decidido a liberar a Blas, el hijo del amo ha decidido adelantarse mandando a sacar de prisión al peón para enviarlo lejos, motivo por el cual a la mañana siguiente Blas es llevado en *cuerda* para enviarlo como *soldado de leva*, sin

embargo, durante su estancia en la cárcel, al preso le han llegado rumores de que han visto frecuentemente a Pepe cerca de Petra, quien la busca frecuentemente y la sigue. El peón desconfía y cree que su esposa ha accedido engañándole con el hijo del amo, se siente traicionado, no puede soportarlo y esa mañana, al pasar por un paraje del campo, escapa, quiere —pese a las consecuencias que él conoce— saber si es verdad la infidelidad de su esposa (de manera tenue asoma el triángulo amoroso, intriga propia del esquema básico en los sainetes de la época, *Supra*, pág. 56 y 58).

Entonces, surgen dos nuevos obstáculos (conflictos) para Blas, además de ser inculcado por robo, ahora es prófugo y considera una posible infidelidad por parte de Petra. Su situación empeora y se complica (la intensidad dramática sigue en ascenso).

Una vez que escapa el peón se va a ocultar tras la nopalera —cercana *al ojo de agua*— donde Petra va a traer agua, al llegar la noche, ella aparece seguida por el hijo del amo (escena II), en cuanto los ve Blas se piensa lo peor, Pepe viene pidiéndole a Petra acceda a sus deseos a cambio de la libertad de su esposo, ella le rechaza, intenta tomarla por la fuerza y sale Blas —cuchillo en mano— de su escondite para defender a su mujer.

<< Usté me ha criminao por arrancarme a la mujer que quero >>. Le dice al hijo del amo.

Ha terminado el conflicto del peón respecto al engaño, pero se acerca uno mayor que contiene parte del conflicto relacionado con el aspecto social, que Manuel escenas atrás en su conversación con María, ha predicho:

<<María: Pobres gentes! No necesitan sino una mano que las levante [...].

Manuel: y a fuerza de tener las manos a lo alto, buscando esa mano cariñosa de que hablas, que no encuentran, veo ya muchas que se crisan de cólera...>>. (C,II, esc.vi).

Blas es un de esas manos, que se ha crispado de cólera ante el abuso de Pepe, entonces sentencia:

<<Ya el amo se acabó...hágale golpe.

Pepe: Bribón...! Te atreves a amenazar a tu amo...?

[...]

Blas: (*Con amargura y rabia*) A mi amo... >>.

Desde este cuestionamiento hacia la legitimidad del “dueño de la vida de los peones”, “el amo”, comienza a decaer la fuerza antagónica. Se intensifica y crece el reclamo hacia el hijo del “amo”, quien con mentiras llevó a Blas a la cárcel:

<<Usté ha querido robarme a mi mujer, y esta mujer es todo lo que yo tengo, mi amor y mi alegría>>, saliendo a relucir en estas frases, además del amor a la mujer, el valor de lo que representan para el pobre, su familia y *su jacal*. (*Vid.* Esquema básico pp.56 y

58) se reclama la no existencia de cárcel para el rico, la no existencia de justicia para el pobre, y la existencia del castigo para el humilde por medio de *la ley fuga*.

Forcejean, luchan y Pepe cae herido, el peón de quien —a través de la reiteración y defensa de los personajes hacia él— se sabe es inocente del robo, ahora se ha convertido en culpable. Blas sabe lo que eso significa: la cárcel o que lo fusilen. Se asusta, no puede creer lo que ha hecho, “se ha rebelado contra el amo y lo ha matado”, piensa él. Además de los conflictos ya acumulados, ahora se le suma otro.

Al mismo tiempo que sobre las espaldas del peón se van acumulando conflictos, el obstáculo que representa Pepe, se va debilitando, se percibe “un desenlace gradual por medio de la anulación progresiva de una de las fuerzas y el aumento de energía de la otra”,¹⁷⁸ u otras fuerzas, las de la verdad y la justicia, que representan Manuel y el mismo Blas.

A continuación llega Don Antonio —padre de Blas— y ante su incredulidad y rechazo del acto cometido, el hijo relata lo sucedido y justifica la acción: fue por defender a la esposa. Implícitamente el hecho significa, además de los motivos que provocaron el hecho, una ruptura contra el orden establecido, representa rebelarse contra la injusticia y opresión del rico hacia el pobre, contra *el derecho de pernada*. <<Ya el amo se acabó>>, ha dicho el transgresor.

Por su parte, el viejo sirviente le pide huir a Blas, haciéndole saber que Petra tendrá un hijo suyo (aparece otro conflicto para él), crece la incertidumbre para el ahora culpable, de víctima se ha convertido en victimario (escena iv), entonces su padre se adjudicará el agravio y eso tendrá consecuencias, pese a todo, acepta escapar (la expectación va en aumento). El dramatismo ha crecido al máximo y comienza a decaer, rumbo al desenlace, como comienzan a debilitarse la fuerzas que Pepe representa (*el derecho de pernada* y el abuso de poder).

Antonio queda sólo (esc. v) y espera que “la justicia” caiga sobre él, mientras lamenta el hecho, reflexiona y pretende asimilar la situación haciendo un recuento de los principales motivos por los que su hijo ha atacado al que yace en el piso.

Lo dramático está concluyendo pero, el aspecto temático (ideológico) que plantea la zarzuela sigue latente. Ahora que “el obstáculo” (Pepe y lo que representa) va en picada —pues está moribundo—, la intriga de índole “amoroso” está expirando, entonces parece existir un desplazamiento de la atención hacia los conflictos de índole social, como lo laboral, la explotación y el abuso hacia los peones en general.

¹⁷⁸ Villegas, Juan, *Op.cit.*, p.50.

El monólogo del caporal parece resumir la vida de todo peón de hacienda.

<<Y cuando (el peón) tiene una mujer bonita, una mujer que es toda su querencia, el amo se la quita como si fuera una espiga nacida en sus labores>>, derecho de pernada; <<aunque semos probes no se nos quita lo único que tenemos...lo único que nos dejan...cuando nos lo dejan...>>, el abuso del poderoso hacia el humilde; <<el probe nace aquí gasta su vida en el barbecho con la frente baja...al venir la cosecha [...] todo se lo da al amo>>, la explotación del trabajador, los conflictos entre capital y el trabajo.

Hasta aquí convergen los conflictos señalados antes, durante el planteamiento y desarrollo de la acción dramática —excepto los individuales de Manuel como la desilusión del campo y la liberación de Blas—; luego de su reflexión, Antonio acepta que <<hizo bien Blas, matando al niño Pepe>>.

Ante esto, se está exaltando la defensa de la familia y el hogar (como el tesoro máspreciado para el pobre). Al ver a Pepe tendido, el caporal dice: <<si alguno hubiera querido hacerle algo, el tío Toño [...] le hubiera defendido [...] pero mi hijo...Petrilla...mi nieto...no! >>

Apareciendo también entre los parlamentos, las miserables condiciones de vida que lleva el peón, a lo largo de su existencia. <<Cuando los niños de él (amo) juegan y brincan, el probe es sembrador o pajarero [...] se hace viejo y enferma y le abandonan cuidando alguna puerta de potrero por un real y ración>>.

Antonio quien inicialmente no aceptaba que su hijo atacara al amo, después de hacer este recuento de agravios que recibe todo peón por parte del poderoso, el viejo sirviente concluye:

<< ¡HIZO BIEN BLAS MATANDO AL NIÑO PEPE! >>.

El aspecto dramático se detiene, la fuerza opositora al bien sigue menguando y se ha justificado el ataque, Antonio lo ha aceptado, cuando hace su aparición Don Julián —quien ha sido avisado— y llega a apresar al culpable reclamándole la causa de semejante acto (esc. vi). En ese momento llega Manuel quien ha encontrado huyendo a Blas y le ha impedido escapar; pues éste va huyendo de su realidad al haber defendido a su mujer ante el hijo del amo, trasgrediendo así los *usos y costumbres* implantados por la clase potentada. Y lo único que le quedaba —también según usos y costumbres— era huir.

<<Espera —dice Manuel— no huyas! Por encima de la *ley fuga* que te han enseñado a conocer, está la justicia que no baja hasta el abismo donde has vivido...subiremos hasta ella>>. Le deja escondido tras la nopalera y se abre paso entre los que están allí.

Quiere demostrar que también, aunque parezca inalcanzable, al pobre se le puede hacer justicia. El pasante de médico, se acerca al que yace, lo ausculta y al percatarse que aún vive, le da a oler una sustancia que coloca en un pañuelo (la intención de Manuel es hacerlo decir la verdad), Pepe vuelve en sí y en su delirio, el moribundo

confiesa la verdad terminando por extinguirse como obstáculo y como parte de la fuerza antagónica, sin embargo, aún queda el mayor representante del abuso de poder y la injusticia: Don Julián, el dueño de la hacienda.

Desde el inicio del cuadro tercero, los personajes venían expresando esa verdad que al final es desenmascarada, por tanto, ya no hay delito de robo pero sí de muerte, Pepe ha dejado de existir, un capellán —quien ha llegado con Don Julián y forma parte del mismo sistema de explotación— momentos antes ha brindado los *santos óleos* al ahora muerto, mientras el futuro médico descubre a Blas quien ha estado oculto y le reclama al hacendado ser el causante de todo lo sucedido. Concluyendo que

<<POR ESO LE MATÓ [...] tú le conservaste en la ignorancia, para convertirle en propiedad tuya; le negaste escuela y le diste capilla...posesión absoluta: cuerpo y conciencia! >>

Entonces, el sistema de abuso y explotación hacia los peones no ha muerto, aún vive el amo. Por ello al finalizar, el héroe pide a los presentes que rezan por el alma del fallecido, mejor rezar por los que cultivan el campo con su llanto y tienen hambre y sed de justicia: los peones.

Manuel, quien representa las fuerzas (valores) de la honradez, verdad y justicia, ha triunfado logrando su objetivo mediato, descubriendo la mentira por la que Blas fue llevado a la cárcel, entonces, a lo largo de esta explicación se puede apreciar como la fuerza antagónica se va “desmoronando” desde el momento en que el peón enfrenta al hijo del “amo” y lo vence, el antagonismo que representa Pepe ha ido disminuyendo a cada escena que avanza desde el inicio del tercer cuadro, por tanto, su desaparición y muerte del personaje y lo que representa, han sido graduales y progresivas.

La justicia hacia el peón —reivindicación— llega porque Manuel (por voluntad, convicción y acción propia) ha impedido que Blas huya, pues al huir y atentar contra el hijo del rico sólo le espera un castigo seguro: cárcel, fusilamiento, *ley fuga* o una muerte segura, sin embargo, no le ha quedado otra opción que defender lo suyo (su mujer), incluso, haciéndose justicia por mano propia y de paso rebelándose contra el asfixiante sistema de explotación. Entonces al defender dichas acciones, Manuel está legitimando la justicia por mano propia y espera salvar al ahora prófugo, sin embargo, pese a lo que se pudiera pensar, matar al hijo del “amo” no garantiza que la explotación hacia los peones haya terminado, pues después de que ha muerto Pepe, el invitado rebelde aún reclama a Don Julián ser el causante de todo.

De modo que Blas se ha rebelado contra “el derecho de pernada”, Manuel ha logrado —ante quienes legitiman lo verdadero o falso; los poderosos— desenmascarar la mentira y ha triunfado la verdad impidiendo que de manera injusta se lleve a Blas a la cárcel. Asimismo, el desenlace es un triunfo —a medias— hacia los valores del bien, por ello, cuando el libreto o el telón se cierran, el lector-espectador podría pensar que Blas quedará libre, pero, ante las circunstancias, no es algo que pueda obviarse.

Lo anterior se debe a que la fuerza antagónica no está vencida del todo, por ello pudiera pensarse que el héroe ha logrado sus propósitos de manera incompleta, entonces parece no existir un desenlace definitivo, ya que el triunfo de Manuel no es total, sino parcial.

Concluyendo así que a nivel dramático la acción puede terminar junto con el desenlace y la caída del telón del cuadro III, pero a nivel temático la acción podría continuar, pues Manuel y Don Julián aún tienen la posibilidad de luchar. Entonces parte de las fuerzas antagónicas quedan latentes, el potencial explotador —Don Julián— y causante —según Manuel— de toda la desgracia del peón aún está vivo, todavía tiene la posibilidad de seguir explotando o cambiar su actitud. Siendo así que

Desde el punto de vista social o externo, la acción no termina, lo que corresponde a la técnica de las obras de tesis, el desenlace de la acción hace ver a los lectores (y espectadores) la crueldad del mundo, de las clases sociales, los intereses creados que impiden la felicidad de los individuos o de la humanidad.¹⁷⁹

Dice Juan Villegas, al referirse a obras que tienen un desenlace parecido al de esta zarzuela de Federico Carlos Kegel.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 48-49.

C).-Los Personajes.

A continuación, se estudiará —de manera escueta— desde el enfoque tradicionalista, el perfil de los personajes que intervienen en esta historia, tomando en cuenta los aspectos propuestos por Norma Román Calvo,¹⁸⁰ a saber: los aspectos fisiológico, sociológico y psicológico.

Debido a que el siguiente trabajo tiene como propósito el estudio del texto dramático y no la construcción dramática de algún o algunos personajes, sólo se tomarán los rasgos que el mismo texto muestra y cuando no son específicos se hace una aproximación a partir de los parlamentos, diálogos, acotaciones, acciones o referencias que hacen los mismo personajes respecto a otros.

Blas.

Fisiológico: robusto, estatura media o alta, probablemente raza indígena, aparentemente sano, edad entre 20 y 30 años. *Sociológico*: condición social pertenece a la clase social baja, es un peón de campo, parece que es yuntero (llevando la yunta de animales, barbechando y cultivando la planta) hijo de Don Antonio el Mayordomo, humilde, probablemente no sabe leer ni escribir, creyente católico con todo lo que implica: creer en los Santos, Vírgenes, y practicar usos, costumbres y tradiciones de la religión y el lugar. *Psicológico*: valiente, razonable (planea sus actos), pero también se deja llevar por instinto, emoción y sentimientos que le invaden, respetuoso, responsable, fiel, optimista, sentimental, hijo obediente, parece consciente de su situación vulnerable y humilde, y al final se niega a aceptar su condición de víctima (es decir, que el hijo del hacendado, abuse de su mujer).

Petra.

Fisiológico: de entre 15 y 20 años, menor que Blas, bonita y de “buenas formas”, según parlamento de Pepe; “Y está buena la Petra... lástima de bocado que va a caer en hocico tan grosero”, (C.I, e. ii). *Sociológico*: condición humilde (aguadora y moza de la hacienda) hija del caporal, probablemente de raza indígena, tal vez no sabe leer ni escribir, creyente católica y practicante de los usos y costumbres del lugar. *Psicológico*: un tanto ingenua, noble, buena persona y de buenos sentimientos, enamorada de Blas, abnegada, un tanto impulsiva en sus actos.

Manuel.

Fisiológico: joven entre 20 y 25 años, raza blanca, delgado, un poco pálido, demacrado, apariencia agradable. *Sociológico*: por origen, perteneciente a la clase social alta (burguesía rural), hijo del hermano de Don Julián, su padre probablemente también es hacendado; de niño vivió en el campo y viajó a estudiar a la ciudad. Enamorado de María, su prima. Estudiante, pasante de la carrera de Medicina. Además de estudiar lo que concierne a su carrera, se percibe que le gusta estudiar sobre otros temas como los

¹⁸⁰ Cfr. Román Calvo, Norma, *Op. cit.*, pp.69-84.

problemas sociales entre el capital y el trabajo y lo relacionado con el tema, podría decirse que conoce y es partidario de las ideas que propone el socialismo, pues se le acusa de tener *ideas extravagantes* —así se les conocía a los pensadores socialistas de la época— rebelado contra la religión católica, actualmente no cree en el catolicismo, le gusta el campo —ya que en él pasó su niñez—, no le gusta la ciudad; pues le parece artificial, hipócrita y deshonesto. *Psicológico*: además de estudiar Medicina, le gusta leer literatura (conoce al *Quijote*), el periódico y en general estar informado, por ello puede decirse que se esboza la personalidad de un intelectual, es alegre, sentimental, carácter variable y se deja afectar fácilmente: sensible; pero con convicciones claras, partidario de la justicia, impetuoso, sencillo, educado, responsable, leal a sus pensamientos, conocedor de las Leyes y la política. En palabras de Don Julián, lo describe de esta manera, “es como mi hermano; tiene su mismo carácter; extravagante [...] franco, leal, honrado; tiene un gran corazón” (C.I, esc.iii). Enamorado de María, su prima.

Tiene un pensamiento contrario a lo injusto del orden establecido, es sensible a los problemas de los humildes, a veces visceral y en ocasiones racional, crítico de la realidad y la aplicación de la justicia, aparece en él, una débil lucha entre actuar según su pensamiento, sus emociones o sentimientos. Crítico de las maneras de proceder de los hacendados y de la aplicación de la Ley. Sabe hablar con elocuencia y claridad, soñador, romántico y satírico cuando se siente agredido.

Pepe.

Personaje apenas esbozado, representa un actante: *derecho de pernada* (lascivia y abuso de poder). *Fisiológico*: joven de entre 20 y 30 años, de raza blanca, físicamente sano, buena apariencia. *Sociológico*: hijo del hacendado (Don Julián), por tanto pertenece a la alta clase burguesa del campo, con suficiente educación escolar como para poder manipular las situaciones que se le presentan, pero refleja una pobreza intelectual; creyente católico, le gusta montar a caballo, conocedor de los asuntos del campo. *Psicológico*: cobarde, egoísta, caprichoso, abusivo, deshonesto, ideas conservadoras acordes con la clase poderosa del campo, en otras palabras, para él, violentar los derechos de los trabajadores y peones resulta algo natural; es libidinoso, astuto, sarcástico y siente desprecio por lo que existe en el campo y la clase campesina. Representa la maldad y es quien siembra la discordia en la intriga.

María:

Fisiológico: físicamente se sabe muy poco de ella, pero se considera tiene edad similar a la de Manuel entre 20 y 25 años, menor que su hermano Pepe, apariencia agradable, tal vez bonita y de piel blanca. *Sociológico*: hija del dueño de la hacienda, pertenece a la clase social alta (burguesía rural), su condición de hija de familia rica, le hace compartir las ideas de la clase dominante (decidir en la vida de los campesinos, etc.), sigue los usos y costumbres de la clase a la que pertenece y del lugar; creyente católica. *Psicológico*: de nobles sentimientos, al principio contraría las ideas de Manuel respecto a lo injusta que es la vida de los peones y al final termina siendo partidaria de esas

ideas, mimada por su padre y melosa con él, cariñosa, ingenua, alegre, al final, desea liberar y ayudar a sus ahijado Blas y salvar el matrimonio de Petra.

Don Julián.

Fisiológico: entre 50 y 60 años aproximadamente, raza blanca (probablemente de ascendencia española), tal vez tiene algunos padecimientos propios de su edad, pues cuando Manuel menciona que descubrirá el engaño de Pepe ante su padre María se angustia y dice “No, no por Dios! Eso ni lo intentes... Papá no resistiría el golpe; adora a Pepe, y viejo como está ¿Por qué amargar sus últimos días?”(C.II, esc. vi).

Sociológico: dueño —por herencia— de la finca, pertenece a la clase burguesa rural, educado, creyente católico. Nació y creció en el campo, conoce de los quehaceres agrícolas y de la hacienda, sus trabajadores le llaman “amo” y, piensa y actúa como tal. Asume los usos y costumbres que implican ser “el amo” y cacique de la región. *Psicológico:* cariñoso con su familia, un tanto complaciente con los caprichos de sus hijos. Al pensar y actuar como los de su clase, resulta ambicioso, convenenciero, interesado y sarcástico en algunas ocasiones. Tiene —de acuerdo a su condición— sus propias ideas de lo que es la honradez, la piedad y la justicia, le gusta leer periódicos, rechaza las ideas socialistas o comunistas, de igualdad y justicia, y a quien pregona esas ideas le llama “extravagante” o “desequilibrado”; es poco tolerante, es el primero en cometer abusos y permitirlos en contra de los peones y trabajadores.

Doña Luisa.

Es un personaje apenas esbozado hay pocos datos de ella, sus características sólo se alcanzan a identificar por medio de parlamentos, diálogos y acotaciones.

Fisiológico: por los usos y costumbres, menor que Don Julián, entre 40 y 50 años, sana, alegre, probablemente de ascendencia blanca. *Sociológico:* tal vez proveniente de otra familia burguesa, condición económica alta, esposa de Don Julián, muy creyente católica, sigue usos y costumbres del lugar. *Psicológico:* dependiente en todos los aspectos de su marido, pero no se percibe una mujer abnegada ni sumisa, buena persona, compasiva y considerada, optimista, un tanto despreocupada, sabedora pero cómplice de la miseria y opresión de los peones y trabajadores. Interesada, le preocupa que por la locura de Manuel, este ya no se pueda casar con su hija.

Don Pascual:

Fisiológico: edad avanzada, entre 50 y 60 años, aparentemente sano, respetuoso. *Sociológico:* es el escribiente de la hacienda (encargado de llevar las cuentas y deudas que los peones contraen con la tienda de raya), subordinado y confidente del “amo”, obediente, responsable de engañar y estafar a los peones y trabajadores, cargándoles más deudas de las que realmente han contraído, interesado en leer periódicos y conocer sobre los temas de actualidad, sabe leer y escribir. Defiende ciegamente los intereses de su amo, servil. *Psicológico:* presume de conocer y saber mucho sobre temas sociales y políticos, pero ante Don Julián y Manuel, se deja ver su ignorancia, al ser petulante

busca imitar expresiones que ha leído en los periódicos o que ha escuchado de “la gente bien” y la clase alta, al tratar de imitar esas expresiones, no sabe que significan realmente y las pronuncia deformándolas y mezclándolas con el lenguaje coloquial, de modo que a quien lo escucha le resulta ridículo su vocabulario. Es mentiroso, deshonesto y en algún momento trata de burlarse de Manuel, pero él sale burlado. Es astuto con los indefensos e ingenuo ante los poderosos e inteligentes.

Antonio.

Fisiológico: viejo de 60 años aproximadamente, pelo cano, cuerpo cansado, de raza indígena. *Sociológico*: mayordomo de la hacienda, no se especifica el “tipo” de mayordomo (primero, segundo o tercero); por ejemplo si es primero, resulta ser — mientras no están el Administrador o el propietario— la autoridad suprema en la finca, sin embargo, mientras el “amo” se encuentra en la finca, se vuelve un sirviente más. Pertenece a la clase humilde, respetuoso con los amos de la hacienda, creyente católico. *Psicológico*: buen padre, quiere mucho a su hijo Blas, educado, servicial, posee la sabiduría que le dan sus años y asume su condición humilde y sumisa, hasta que sucede el ataque de Blas al hijo del “amo”.

Peón.

Fisiológico: de raza indígena, no se especifica su edad, pero se calcula edad madura entre 30 y 40 años. *Sociológico*: pertenece a la clase humilde, peón (no se sabe si es temporal o acasillado), no sabe leer ni escribir, su poca instrucción no le permite expresarse con claridad, ni entender de “procedimientos” matemáticos, pero si sabe hacer cálculos mentales. *Psicológico*: educado, tímido, nervioso, un poco testarudo, rebelde y desconfiado.

Andrés.

Fisiológico: muchacho de 10 años (según acotación), ágil. *Sociológico*: mozo en los quehaceres de la hacienda y aguador. *Psicológico*: fiel en sus servicios con su “amo”, es él quien avisa a Don Julián que Pepe está herido.

Un capellán.

Fisiológico: anciano (según acotación), pelo cano. *Sociológico*: capellán, sacerdote responsable de los servicios religiosos de la región (capellanía) y por tanto de la hacienda. *Psicológico*: sólo cumple con sus servicios, pero se sobreentiende que resulta cómplice de la manipulación ideológica a la clase humilde.

Como complemento de lo anterior, podemos clasificar a los personajes de acuerdo a su complejidad, pero ahora tomando como referente el modelo dramático propuesto por Susana Marco para el género chico, en el que aparece la clasificación de personajes de la siguiente manera: *Carácter, Tipo, Figura y Comodín*. De igual manera, la clasificación anterior señala características particulares de cada clase social, según a

la que pertenece cada personaje. A continuación se observa un cuadro en el que se señala de manera complementaria algunas características de los personajes.

Personaje	Rol	Clasificación según su complejidad	Descripción.
Blas	Víctima inocente.	<i>Tipo</i> (Lineal, con mínima evolución).	Al pertenecer a la clase baja, este personaje, representa la honestidad, la bondad (el lado bueno e inocente) y la exaltación del trabajo. Aunque soporta la intriga y parece lineal, tiene una especie de evolución, pues al final no acepta su drama y se rebela contra su condición de víctima para convertirse en victimario, transformando esa linealidad, pues sufre un cambio (mínimo) que lo saca de los parámetros españoles (personajes lineales, ceñidos siempre al mismo canon, sin evolución). Además de llevar sobre sí un tímido intento por mostrar algunos conflictos internos de índole emotivo, sentimental y racional.
Petra	Víctima inocente, objeto de la discordia.	<i>Tipo</i> (Lineal).	Este personaje pertenece a la clase baja, por ello pertenece a los representantes de la bondad y la honestidad. Es el personaje femenino de raza indígena que es (abnegada y sumisa) víctima de un villano que por su condición social (superior) intenta abusar de ella — sexualmente— y adjudicarse <i>el derecho de pernada</i> vigente en el contexto (ficticio y real) de los personajes (en las haciendas). Se limita a soportar la intriga y ser acosada, sólo rechaza los deseos del villano (Pepe), defiende a su marido Blas (preso). Pero no hace nada extraordinario por cambiar su situación. No sufre evolución, es un personaje lineal.
Don Julián	Rico hacendado, padre.	<i>Tipo</i> (Lineal).	Es un personaje que representa el poder de la alta burguesía (rural) nacional, por tanto será corrupto y corruptor (según esquema), representa la ideología

	complaciente.		dominante del contexto, el poder social y económico. Como padre es querendón y complaciente con sus hijos.
Doña Luisa	Esposa de rico hacendado. Madre benevolente.	<i>Tipo</i> (Lineal).	Pertenece a la alta clase burguesa nacional (rural) y comparte y representa los intereses de la misma. Representa a la mujer —esposa— y mujer —madre mexicana—, en el primer caso, se limita a seguir los pensamientos y acciones del marido (es como su sombra, aunque no abnegada), en el segundo, resulta condescendiente con sus hijos. Personaje apenas esbozado.
María	Hija de rico, mimada y obediente.	<i>Tipo</i> Con evolución circunstancial.	Pertenece a la alta clase burguesa nacional (rural) y la ideología dominante, al inicio es partidaria del abuso de poder cometido contra los peones—más que por maldad— por seguir los usos y costumbres del lugar y el mandato de su padre. Con el avance de la intriga, la influencia del pensamiento de Manuel, así como su bondad y su pensar honrado modifican su manera de proceder respecto a los peones: “debemos tomar la vida tal y como es y no como tú mi pobre soñador, te has empeñado que exista para nosotros” (C.II, esc.vi), dice a Manuel, y luego: “Papá, tú eres bueno; porque no retiras la acusación que has presentado contra Blas?” (C.II, esc. viii). Aunque no deja de ser un personaje superficial; ya que no se profundiza en él.
Pepe	Villano (Anti héroe).	<i>Tipo.</i>	Al pertenecer a la alta clase burguesa rural nacional y a la ideología dominante, es representante de la clase corruptora, el abuso de poder y <i>el derecho de pernada</i> se materializan en él, al querer abusar de la esposa del peón. Aunque es el iniciador de la intriga “amorosa”, es lineal (no sufre contradicciones) y sus características apenas son dibujadas.

Manuel	Héroe.	<i>Tipo</i> , con rasgos de <i>Carácter</i> (No lineal).	Por sus antecedentes pertenece a la alta clase burguesa nacional (frívola y corruptora), sin embargo, por sus características y méritos individuales, pertenece también a la “creciente” pequeña burguesía (intelectuales, médicos y profesionistas en general), y como esta clase “tiene un amplia gama que va desde la rigidez hasta lo ridículo”, a este personaje se le encomienda ser “el depositario de la moral como hacedor del futuro”, según Susana Marco y el esquema básico del Sainete Lírico Criollo (<i>Supra</i> .p.59). Es uno de los generosos que no duda en sacrificarse por los otros, personaje que de acuerdo con “el esquema”, se encuentra más elaborado y con mayor profundidad, al emerger de una "realidad específica trascendiendo el mero esquematismo del personaje <i>tipo</i> ”, además de presentar algunas contradicciones de tipo emocional, sentimental e ideológico que lo hacen aparecer como el defensor de los oprimidos, el representante de la honradez, la justicia y la verdad. Sus contradicciones individuales lo llevan a acercarse —desde su aparición— a los rasgos de un <i>carácter</i> que ve una situación no ordinaria para su <i>modus vivendi</i> y sufre modificación en el transcurso de la intriga.
Don Pascual	Fiel sirviente del amo y confidente.	<i>Tipo</i> .	Estrictamente en lo social y lo histórico, pertenece a la clase baja pero en la intriga y la historia está ubicado en la clase media, a eso se debe que —según el esquema— resulta ser pretencioso, malvado y ridículo. Pese a ello, en la intriga no interviene de manera importante. Su participación en la acción es mínima. Pretende imitar a la clase alta pero al no tener elementos (conocimientos, ni clase) para lograrlo, se ve ridiculizado ante los demás.

Peón	Humilde peón de campo.	<i>Figura</i> (Pintoresco).	Al pertenecer a la clase baja, representa la gente honesta, bondadosa y solidaria, y aunque es una <i>figura</i> que sólo aparece en dos escenas (C.I, esc. v, y C.II, esc. iv), por medio de este personaje, el autor se permite exaltar — en cierto modo — el trabajo (la labor del peón como una actividad digna), que incluso, el mismo peón reclama exigiendo el reconocimiento justo a su labor, cuando éste se da cuenta que el escribiente está siendo deshonesto y le esta acrecentando sus deudas de manera engañosa <<pos yo siempre no estoy conforme...yo no pedí carne..., ni frezada, y aluego, como su mercé tiene tantos libros, pos... quen sabe en cuántos libros me habrá sentado...>>, (C.II, esc. iv).
Antonio	Viejo campesino. Padre benevolente.	<i>Figura.</i>	También pertenece a la clase baja y resulta ser el viejo padre humilde que “da la vida por su hijo” Blas. Aunque sólo interviene en dos escenas, su participación adquiere un “peso” discursivo más que dramático, debido a la contradicción que —como peón— expresa en su soliloquio y que contribuye a reafirmar el discurso de carácter social e ideológico (didáctico y moralizante) que el autor pretende difundir, por medio de los personajes. Es uno de los personajes que más contradicción interna presenta, por eso no es lineal. Sin embargo, dramáticamente, presenta muy pocos rasgos.
Andrés	Peón de campo. (Sirviente).	<i>Figura.</i>	Su participación es mínima, pertenece a la clase baja, y por tanto, su actitud honesta le hace ser fiel a su amo y en cuanto ve que el hijo de éste se encuentra herido va a avisar a Don Julián. Personaje que no muestra características individuales.
Capellán	Sacerdote.	<i>Figura.</i>	Personaje que se limita a hacer lo que su <i>rol</i> le confiere, aparece para dar la última

			bendición(santos óleos) a Pepe que está agonizante, sin embargo, su participación contribuye a crear la atmósfera de esa circunstancia particular, potencializando el discurso del autor respecto a la problemática del peón, que aparece en labios de Manuel: <<Tú, [a Don Julián] le conservaste en la ignorancia, para convertirle en propiedad tuya; le negaste escuela y le diste capilla... posesión absoluta: cuerpo y conciencia! >>. Esa “capilla”, se refiere a la religión que representa el capellán.
Peones y coro en general.	Cumplen la función de la voz del pueblo (la peonada). Similar al coro griego.	<i>Figuras.</i>	En los cantables (cuadro II), estas <i>figuras</i> representan la voz general de la clase baja —los peones—, permiten ubicar la intriga en una atmósfera rural y su participación —aunque mínima— es importante porque permite comprender —por medio de su canto— la importancia del <i>jacal</i> y lo que este representa para todo peón. También permite exaltar el trabajo que ejercen los campesinos.

D).-El Lugar

Norma Román Calvo define el lugar, en términos teatrales como: a) el lugar donde se desarrolla la representación (es decir, un escenario en el edificio teatral, una plaza, etc.) y b) el lugar interno de la obra, es decir, los lugares (ficticios) donde se desarrolla el relato que la obra nos cuenta,¹⁸¹ en otras palabras, donde se desarrollan los acontecimientos y acciones de los personajes.

Respecto a la primera acepción se ha de mencionar que el texto, según Armando de María y Campos, se representó por vez primera en el Teatro Principal de la Ciudad de Guadalajara (el 5 de abril de 1907), posteriormente se representó en el Teatro María Guerrero de la ciudad de México y luego en “todos los teatros de barriada, o de segundo orden”,¹⁸² de la misma ciudad, asevera el investigador. Se entiende que el lugar (espacio teatral) para el que fue destinada esta obra, era un espacio cerrado, a la italiana, con

¹⁸¹ Román Calvo, Norma, *Op. cit.*, p. 89.

¹⁸² María y Campos, Armando de, *Op. cit.*, p.40.

escenario frontal y butaquería o gradería, independientemente de lo elegante o rudimentario que pudiera resultar este.

En lo que respecta al lugar interno de la obra, es decir los lugares ficticios donde se desarrolla el relato que la obra nos cuenta, se pueden distinguir, según las acotaciones, tres lugares principales como se observa a continuación.

Cabe aclarar, que dicho cambio de lugares son próximos o contiguos como señala el esquema básico de género chico, señalado anteriormente por Susana Marco.

Cuadro Primero	<i>Vista de campo: en el fondo, a una distancia que se supone de un kilómetro, se ve la hacienda entre el follaje de los árboles. En primer término, a la izquierda un macizo de nopales entre plantas silvestres. A la derecha, rodeado de piedras, un ojo de agua (fuente) al extremo una cruz de camino, sobre base que simula mampostería; de la cruz penden algunas guirnaldas y flores secas.</i>
Cuadro Segundo	<i>Los labradores vuelven a la hacienda terminadas sus faenas; el telón simulará una vista campestre (diferente a la del primer cuadro).</i>
Mutación.	<i>Corredor de la hacienda; se supone que ve al campo. Los arcos, al fondo, quedarán independientes del paisaje. Macetas con grandes plantas enmarcan el escenario. [...] una mesa; con periódicos, y algunos equipajes.</i>
Cuadro tercero	<i>La misma decoración del primer cuadro. (Vista de campo: en el fondo, a una distancia que se supone de un kilómetro, se ve la hacienda entre el follaje de los árboles. En primer término, a la izquierda un macizo de nopales entre plantas silvestres. A la derecha, rodeado de piedras, un ojo de agua al extremo una cruz de camino, sobre base que simula mampostería; de la cruz penden algunas guirnaldas y flores secas).</i>

Acorde con la composición dramática de la estructuración a cuadros, según Patrice Pavis, el cuadro representa *una unidad* de la obra donde cada uno de ellos representa un cambio de espacio, ambiente o época. Por ello, agrega Pavis, “a cada cuadro le corresponde por lo general, un decorado particular”,¹⁸³ aseveración que coincide, precisamente con la disposición arriba señalada, donde cada cuadro presenta un cambio en la decoración.

¹⁸³ Pavis, Patrice, *Op. cit.*, p.108.

Por otro lado y acorde con el esquema del *género* (zarzuela y sainete) señalado anteriormente, aunque los lugares de cada cuadro (1 y 2 incluyendo la mutación) son distintos, resultan contiguos, es decir cercanos —señalan un espacio aunque en el campo, cercano a la hacienda, o en la hacienda misma— por lo tanto además de cambiar de espacio, también cambia el ambiente pues el cuadro resulta ser, según Pavis, “una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una época” además de funcionar como “unidad temática y no actancial”,¹⁸⁴ señalando así, que el cuadro cambiará en función de una situación que se transforma o un tema que evoluciona.

Así mismo, y de acuerdo con la concepción de los parámetros aristotélicos, respecto a la unidad de lugar,¹⁸⁵ esta zarzuela no contiene dicha cualidad, pues los acontecimientos de la historia, se desarrollan en tres espacios —aunque cercanos—, diferentes: en el primer cuadro, una vista de campo, donde se ve la hacienda; en el segundo cuadro, otra vista campestre (diferente a la primera) cercana a los terrenos de labor y dentro del mismo cuadro —acorde con las convenciones escénico-dramáticas de la época¹⁸⁶— hay una mutación (cambio) de lugar que muestra un corredor al interior de la hacienda; el tercer cuadro representa el mismo lugar del primero, es decir una vista de campo, cercana a la finca.

Por otra parte, existen lugares en los que se menciona sucedieron algunos acontecimientos, pero que no aparecen en la escena, ni en acotaciones, sólo los personajes son quienes hacen referencia a ellos, como los sitios donde se llevaron a cabo ciertos hechos, por ejemplo, la boda de Petra y Blas se entiende que fue en la capilla de la hacienda —donde el personaje Manuel dijo un “*ocurso*” (*discurso*), según Don Pascual—, y la choza de la pareja donde se supone encontraron el costal de garbanzo robado por Blas, pero es claro que todo sucede en la hacienda y sus cercanías.

Entonces, resulta que acorde con “el modelo” y “los esquemas” vistos, que sitúan sus historias en “lugares urbanos y rurales”; esta intriga se desarrolla en un espacio rural, campirano, que pretende crear “una atmósfera local y contemporánea”¹⁸⁷ —según esquema del sainete lírico—, además de “presentar indirectamente, costumbres de diversos grupos de la sociedad local”,¹⁸⁸ como lo que concierne a los aspectos de índole religioso, como adornar las cruces cuando sale la cosecha, llevar flores a la Virgen para pedirle un milagro, los usos y costumbres para realizar una boda como el hecho de buscar padrinos, entre otros aspectos costumbristas.

¹⁸⁵ En el que se pretende que toda la acción del “relato dramático” se efectúe en un sólo lugar.

¹⁸⁶ La mutación dentro de un mismo cuadro, era parte de la tradición en la composición dramática que se acostumbraba en la época, no sólo en el género chico, sino también en el género dramático.

¹⁸⁷ Marco, Susana, *Op.cit.*, p.314.

¹⁸⁸ *Ídem.*

Lo anterior, contribuye a exaltar —tímidamente— las “formas de vida auténticas” del campo, en contraste con la vida artificiosa de la ciudad que incluso el mismo personaje de Manuel menciona: <<Y comparé la vida que llevan estos campesinos con la existencia artificial en las ciudades donde el cuerpo se yergue merced a tónicos y brebajes. Allá se siente la lucha por la existencia; aquí la alegría de vivir! >> (C. I, esc. iv).

A la creación del espacio campirano, contribuye —al menos en esta zarzuela— la aparición de “*figuras* que crean una atmósfera local”, como la aparición del peón que dialoga con Don Pascual y Don Julián, además de los otros peones del coro, Andrés y los mismos *tipos* como Petra y Blas, así como el uso del lenguaje acorde con el lugar y grupo social al que pertenecen los personajes presentados, en este caso el uso de la *jerga* y lenguaje la clase baja local campesina (que se estudiará al final de este apartado).

En otras palabras, los lugares internos de la obra —la hacienda y los lugares cercanos a ella— son de suma importancia, al propiciar que los temas principales (abuso de poder e injusticia) se puedan presentar y las clases antagónicas, en este caso la burguesa rural de la época y la clase baja rural, desarrollen la intriga.

Por su parte, el exotismo y detallismo —moderados en este caso— con que se describen los lugares, permiten reflejar tanto la influencia del realismo, como la del género chico español en esta zarzuela. Al mismo tiempo, dichas cualidades se ven justificadas debido a que la tradición y los recursos escenográficos —escasos, en comparación con los de hoy— de la época, precisaban predominantemente para representar lugares, el uso de telones de fondo pintados, por ello el autor —y todo autor teatral— se podía dar “el lujo” de detallar cómo debía —exactamente— representarse el o los lugares que proponía.

Lo anterior, formaba parte de ese afán por querer mostrar sitios lejanos u extravagantes como medios de potenciar el propósito evasivo (fuga de la realidad) que poseía el género, en este caso, y ya para la época —debido a su utilidad didáctica y moralizante— la intensión evasiva de esta zarzuela, se ve disminuida, debido a que *En la hacienda* busca concientizar al lector-espectador más que evadirlo de su realidad.

E).-El tiempo.

El tiempo, es un elemento fundamental para el teatro en los niveles textual y escénico, dice Román Calvo, por ello cuando se habla del tiempo teatral es menester referirse a esa “doble naturaleza” que este posee: a) el tiempo de representación y b) el tiempo de la historia.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Román Calvo, Norma, *Op.cit.*, p.90.

El tiempo de la representación se refiere al tiempo que duraría el texto representado en escena, es decir la duración del espectáculo, en este sentido el género chico y en particular, esta zarzuela, proviene de una tradición del “teatro por horas”, (*Supra*, pág.50) iniciado en España a mediados del siglo XIX incluso, como ya se ha mencionado anteriormente, *el género* —en buena medida— debe su nombre al factor tiempo (de representación), es decir, textos y espectáculos breves, por tanto, se considera que la representación de ésta zarzuela duraba aproximadamente una hora.

Ahora bien, aunque el tiempo (real) de representación es aproximadamente de sesenta minutos, el tiempo de la historia es mucho más largo, pues en ella, parecen transcurrir varios meses (cuatro aproximadamente), sin embargo y de acuerdo con los esquemas básicos propuestos por Susana Marco para la zarzuela y sainete (*Supra*, págs.55 y 59) el tiempo “es breve e impreciso”, y esa imprecisión es atenuada debido a que no son las acotaciones las que señalan el transcurrir del tiempo, sino los parlamentos y diálogos de los personajes quienes van dando —por medio de la narración— la noción del tiempo y su transcurrir, generando con ello cierta ambigüedad, principalmente en lo que corresponde al paso de los días y los meses, no siendo así en lo tocante al transcurso del día, como se observa a continuación.

Como se ha mencionado con anterioridad, debido a que los cantables forman parte de la intriga, en ese sentido, el primero de ellos relata acontecimientos ya pasados y el segundo, se adelanta un poco a la acción.

En la escena uno, durante la intervención músico-vocal, Petra y Blas señalan el tiempo pasado cuando se conocieron y sitúan el inicio de su historia.

Petra: al venir a l’agua /una mañanita/ te mire tan triste / que me dieron ganas
/ de llorar a solas[...].

Blas: si esa mañana que dices/ fue aquella del mes de agosto/ no viste sino por fuera / lo que llevo
pecho dentro.

Estos versos del cantable remiten a los antecedentes del enamoramiento —en el mes de Agosto— para luego situar el tiempo (actual), en que se desarrollan las acciones, a través de los diálogos.

Blas: pos si Petrilla, dende aquella mañana que pasé con la yunta de Ñor Felipe [...] ende entonces
vengo todos los días esperando jallarte sola...pa decirte que te quero mucho [...].

Petra: yo no sé quen sabe si sea de veras o nomás por decirme...

Blas: te lo juro por esa cruz que adorné el último día de piscaz... (C.I, esc.i).

Estos diálogos sitúan el tiempo de la acción respecto al transcurso de los días y meses en el año. Por la manera en que Blas se refiere a ese adornar la cruz, “el último

día de pizcas”¹⁹⁰ parece hablar de un pasado mediato algunas semanas atrás —tal vez durante el mes de noviembre¹⁹¹—, entonces noviembre quedó atrás y la acción del cuadro I, se sitúa durante el mes Diciembre o comienzos de Enero: debido a que cuando Blas promete matrimonio a Petra aquel dice:

<<Blas: yo le pediré (futuro) al amo que me dé yunta a medias [...] y como el año venga como yo lo quiero, al salir la cosecha...>>. (C. I, esc. i).

Lo anterior confirma que ya es “tiempo de seca”, pues Blas espera el nuevo año, en términos de la vida del campo, es decir, el nuevo ciclo de siembra; no del año nuevo calendario (primero de enero). Más tarde, en la escena que Don Julián encuentra a los enamorados y ve “con buenos ojos”, un posible casamiento, éste señala:

<<Don Julián: yo hablaré con Antonio y casarlos espero antes que entren las aguas...>>. (C.I, esc.ii).

Coincidiendo con que al llegar Manuel a la hacienda, cuando éste dialoga con Doña Luisa, se lee lo siguiente.

Doña Luisa: ojalá no cambies de opinión y te quedes con nosotros mucho más tiempo.

Manuel: mis vacaciones (mirando a María) y algo más: tres cuatro meses que para mí serán cortos.

[...]

Don Julián: ya verás el programa hasta un matrimonio te tiene reservado María. (C.I, esc. iv.).

De modo que la aseveración de que la acción del primer cuadro transcurre en fin de año, coincide con las vacaciones escolares de fin de año (invierno) del visitante.

De esta manera, al iniciar el segundo cuadro, Blas y Petra ya se han casado hace algún tiempo, y por los personajes que aparecen en el cantable inicial de este cuadro, sabemos que “las aguas” de que hablaba Don Julián, ya “han entrado”, pues en la acotación al inicio de este cuadro, se puede leer <<los labradores vuelven a la hacienda terminada la faena [...]llevan chuzos, palas, zapapicos y azadones>>.

En este sentido, la tierra se labra cuando ya está húmeda, ha llovido —al menos poco— y aquella está en condiciones de ser trabajada.¹⁹² En otras palabras, cuando la tierra

¹⁹⁰ Pues según los campesinos, la época en que se termina de pizcar el maíz, es cuando la planta (caña) ya se ha secado y se puede sacar con facilidad la mazorca (elote seco) del totomoxtle (hoja de maíz seco).

¹⁹¹ Coincidiendo esto con la tradición de que en el campo los campesinos o dueños de las tierras a manera de agradecimiento a Dios, hacen “guirnaldas” y adornos con plantas de la cosecha y se las colocan a la cruz o las llevan a la iglesia del pueblo o lugar. Como se puede leer en la acotación del cuadro uno, escena uno: <<al extremo en la cruz de camino, sobre la base que simula mampostería, de la cruz penden algunas guirnaldas y flores secas>>.

¹⁹² Los chuzos se ocupan para picar a los bueyes o mulas de la yunta y, los zapapicos y azadones para mover la tierra, el azadón para quitar la hierba o aterrar la planta.

no está seca y dura. Por tanto, el tiempo de la historia ya ha avanzado algunos meses, las lluvias que permiten arar y sembrar la tierra aparecen por los meses de abril o mayo, coincidiendo con la boda de los sirvientes y con los tres o cuatro meses que —después de su llegada— ha dicho Manuel que permanecerá en la hacienda.

Por otra parte, en la misma escena primera de este cuadro, los diálogos entre Don Julián y Don Pascual indican que, tanto la boda como el supuesto robo de Blas, ya hace tiempo que sucedieron.

D. Pascual: Y tan *facundo* que estuvo los días primeros...no se acuerdan cuando se casó Blas? [...]

Doña Luisa: y al poco tiempo cambió por completo; ahora se pasa los días encerrado en su cuarto.[...] recuerdas con qué calor tomó la defensa de Blas? Casi riñendo con Pepe. (Escena I).

Antes de finalizar el segundo cuadro, cuando Manuel discute con el grupo de quienes viven en la hacienda, Petra le dice al primero.

<<Petra: (*echándose a los pies de de Manuel*) amo...Ud., me ofreció...

Manuel: Que Blas quedaría libre y será ahora mismo. Yo iré por él, yo lo traeré a tí>>.

Pepe se interpone a Manuel, discuten, posterior a ello, el huésped dice que va por Blas y cae el telón.

De modo que cuando inicia el tercer cuadro la noción del tiempo respecto al paso de los días, se ha perdido, ya no hay parlamento que hable de él. Sólo se alude al transcurso del día, pese a ello, al abrirse el telón se sabe que Manuel iba por Blas para liberarlo y el primero en aparecer es este último que va huyendo.

Blas: me sacaron en cuerda [...] me llevan muy lejos...pa soldao... cuando pasamos por el palo verde, les corrí quería verla antes que me separaran de ella pa siempre...llegue aquí y me tapé con esa nopalera esperando la noche...vino Petra a llevar el agua...el niño Pepe venía en su seguimiento... (C. III, esc.iii.).

De esta manera y con apoyo de la acotación inicial que señala “*La misma decoración del primer cuadro*”, nos damos cuenta que no es el mismo lugar del cuadro anterior, es decir del segundo, respecto al transcurrir de los días, no se menciona nada como en el primer cuadro que señalaba “*Todo el paisaje luminoso. Pleno día*”. De manera que al iniciar este cuadro, pareciera que el autor —premeditadamente— busca confundir al lector-espectador respecto al tiempo, sólo el avance de la historia permitirá conocer —por medio del parlamento de Blas— que los acontecimientos de este tercer cuadro inician y transcurren durante la noche. Esto hace pensar que las acciones suceden en el día siguiente inmediato al del cuadro anterior.

Es así que dicha situación potencializa y confirma la imprecisión del tiempo en el género chico de la época, señalado por Susana Marco, en su propuesta.

Pasando a otro aspecto, y según los preceptos aristotélicos, esta zarzuela No cuenta con unidad de tiempo, pues los acontecimientos de la historia, no se desarrollan en 24 horas, sino durante aproximadamente cuatro meses.

Y precisamente por la síntesis que presenta el teatro, ese transcurrir de los meses, suceden fuera de escena, de modo que entre el primer y segundo cuadro ya han pasado tres o cuatro meses. Así mismo, durante ese lapso de tiempo, han ocurrido dos momentos claves (motivos) para la acción dramática (el casamiento y el supuesto robo), de modo que ese “vacío” o “salto temporal” empleado como recurso por el autor, permite y obligará al lector-espectador “a imaginar e inventar lo que ha sucedido” durante ese “salto”; lo anterior implica una ruptura (en la unidad de tiempo) y por tanto una discontinuidad temporal que “no se ofrece para ser vista sino construida” en la mente, de quien lo presencia, señala Anne Ubersfeld.¹⁹³

De manera similar, esa “imprecisión”—no dar hora, ni día, ni fecha precisa, propio del género chico de época— permite, en este caso, crear la idea de un ambiente atemporal,(tal vez caótico y asfixiante), perdido en el tiempo del campo, donde se pierde la noción de ese transcurrir de las horas y los días e incluso los años; de no saber cuándo están pasando los acontecimientos, al tiempo que da un aire de estar perdido en cualquier época, similar a lo que —probablemente— sienten los personajes de clase baja, como los peones, que llevan según esta historia una vida monótona y extraviada. Sin más ilusión que esperar sobrevivir a los embates de los amos y el entorno hostil, y sin “una esperanza de redención” ha dicho Manuel.

Como se puede observar, el autor hace transcurrir fuera de escena los lapsos prolongados de tiempo, presentando en escena únicamente los momentos que él considera importantes, esto contribuye a proyectar su propuesta de tesis (didáctica) donde lo que más importa no es la intriga, sino el diálogo y las ideas allí expuestas, más que la acción; pues incluso ésta, resulta limitada y posee menor valor dramático ante el contenido social que se pretende expresar en los motivos de la acción y en los parlamentos de algunos personajes como Manuel, Antonio y Blas.

En cuanto a los diálogos, estos son ágiles y cortos (breves), esto le dará al transcurrir interno del tiempo un ritmo rápido, en contraste con los textos de mayor profundidad que pudieran tener propósitos más artísticos o estéticos, de un alcance más emotivo, psicológico o incluso intelectual.

En este sentido, la agilidad de los diálogos, corresponde al ritmo del género chico pues la brevedad del tiempo de representación y el público asistente requerían de estas cualidades, lo mismo que de una propuesta de tramas y temas sencillos, comprensibles para todo asistente y en especial para el *peladaje* que también se daba cita en esos espectáculos.

¹⁹³ Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*, Trad., y adaptación de Francisco Torres Monreal, España, Cátedra Universidad de Murcia, 1989, pp.148-149.

Ya que si el texto plantea algunas reflexiones, éstas pertenecen a la vida común y cotidiana de la clase trabajadora de la época, misma que entendía lo que se estaba tratando en la escena. Que comprendía el mensaje y entonces no había mucho que razonar, sino más bien identificarse, sentir, emocionarse y si se podía cavilar respecto a las condiciones de vida de miles de trabajadores agrícolas y obreros del país, que vivían una situación similar.

Finalmente, cabe destacar que el autor carga de significado especial el tiempo dramático, apoyándose en el lenguaje, pues es el habla de los personajes el que va dando referencias del paso de este, recurriendo a giros lingüísticos que emplean los campesinos y que el autor trata de reproducir fielmente, ya que en “el surco” el transcurso del tiempo —según el campesinado— se va midiendo en relación a los fenómenos naturales que afectan directamente el proceso de siembra, cultivo y cosecha de las semillas y según las épocas del año, así, una manera de referirse a los meses de mayo, junio o julio, es lo mismo que decir “el tiempo de aguas”, de diciembre y enero se dice “el tiempo de heladas”, de octubre y noviembre se señala como “el tiempo de cosecha”, etc., Así en esta zarzuela, el aspecto temporal se va dando como “a pedazos” y con ello se va recreando con mayor fidelidad un ambiente popular, de la vida real, y una mayor correspondencia costumbrista que refleja esa “*tranche de vie*” (llamada así por los franceses), que muestra un pedazo de vida del campo llevada al teatro. Lo señalado, resulta ser un recurso dramático interesante que Federico Carlos Kegel toma del *género* para emplearlo en su libreto.

F).-El lenguaje.

La forma de expresión que adquieren las ideas por medio de las palabras, es de vital importancia en todo texto dramático, sea de género mayor o menor, por ello el lenguaje —dice Norma Román Calvo— “contiene en sí mismo dos niveles: el superficial (formado por las palabras) y el profundo (que contiene las ideas)”.¹⁹⁴ Así, al estudiar un texto de esta naturaleza es menester considerar sus cualidades lingüísticas en lo que respecta a:

- a).-Su ritmo y musicalidad, de ello dependerá que esté en verso o en prosa.
- b).-Su forma de expresión, entonces será retórico o simple.
- c).-La manera de expresar las ideas dará un lenguaje elevado o superficial.
- d).-Sus cualidades estéticas, que ofrecerán un texto poético o coloquial.¹⁹⁵

De la identificación de estas cualidades se podrá comprender el lenguaje que se emplea en el texto. En este sentido, lo que respecta a la prosa y verso, ya se han estudiado

¹⁹⁴ Román Calvo, Norma, *Op. cit.*, p.106.

¹⁹⁵ *Ídem.*

anteriormente; en cuanto a la forma de expresión y atendiendo a estos parámetros propuestos por Román Calvo, señálese que predomina el lenguaje simple en la mayoría de parlamentos y diálogos de personajes como Petra, Blas, Don Julián, Doña Luisa, Pepe y María. Como en el siguiente ejemplo:

Cuando Manuel ha llegado a la hacienda, ha expuesto —ante quienes lo reciben— lo que piensa del lugar y María le comenta que “hasta verá un matrimonio”, aquél se sorprende al pensar que es una “indirecta” —que ella se quiere casar con él— a lo que ella responde:

María: Sí, verás: al llegar hace un momento, encontramos aquí una pareja de enamorados, Blas y Petrilla... Blas es el hijo de Antonio el mayordomo ¿te acuerdas? y Petrilla de Don Luz el caporal. Los dos viejos sirvientes de la hacienda.

Don Julián: Y tan viejos! Como que Antonio era el que salía al campo con tu padre y conmigo cuando apenas empezábamos a montar a caballo. (C. I, esc. iv.)

Sin embargo y aunque en los diálogos predomina el lenguaje simple, también se ve aparecer el de carácter retórico en las palabras de Manuel, claro, no al nivel de la elocuencia culta, pero sí el propio de un personaje profesionalista, futuro médico, que emplea expresiones con recursos retóricos a nivel de discurso como la metáfora; figuras de pensamiento como la ironía y la antítesis, así como preguntas retóricas. Lenguaje que permite identificar su *status* social, como intelectual.

Muestra de esta aseveración es aquella en que Petra ha ido a buscar a Manuel para pedirle ayuda en la liberación de su esposo (C.II, esc. viii), aquel ha prometido ayudarla, aún ante la oposición de Pepe quien en el momento de escuchar las intenciones de Manuel, el primero reprocha al segundo, el derecho o autoridad con que pretende liberar al preso. A lo que el defensor responde:

Manuel: *Qué con qué autoridad?*

No con la tuya, autoridad mentida

Que chupa de los parias el trabajo,

Y les impone el yugo

Y les destroza el alma!

Qué con qué autoridad?

No con la tuya que pesa

como losa de sepulcro

sobre el encadenado pensamiento

del miserable peón.[...]

Y hablas de autoridad...valiente frase!

Cómo la ejerces tú...?

Destrozando un hogar, un hogar pobre
Formado con carrizos y con paja,
Donde espera al gañan tras sus fatigas,
El beso de la esposa...las caricias del hijo...
Y esa es tu autoridad?

Obsérvese el uso de preguntas retóricas e ironía, en el discurso del personaje.

En contraste, la expresión de Don Pascual —aspirante a la naciente clase media— intenta ser retórica, adornando su lenguaje con palabras que muy probablemente ha “mal leído” en el periódico, “mal entendido”, y tal vez escuchado de la alta clase social tratando de imitarlas, aunque no sepa pronunciarlas, no entienda su significado real y las repita en ese afán de aparentar y presumir que habla como la *high life*,¹⁹⁶ actitud propia de la clase media, según el esquema básico antes mencionado.

Entonces su lenguaje *garigoleado* se vuelve ridículo, reflejo de un personaje con poca instrucción, inculto e ignorante, que sólo alcanza a deformar el lenguaje y resulta caer en la ridiculez verbal. Su expresión también muestra la bajeza de inteligencia y su *status* en la hacienda: un mero sirviente inculto que pretende imitar a ricos y letrados, convirtiéndose en un remedo de lo que aspira a representar sin poder lograrlo. Dicha actitud era reflejo claro de lo que la sociedad media de la época intentaba aparentar, sin poder llegar a serlo.

Ejemplo de lo anterior, es cuando Don Pascual, platica con el hacendado sobre lo que en días pasados éste trataba con Manuel, entonces el escribiente se expresa así.

<<Don Pascual: señor séame permitido *sojuzgarle* eso; en días pasados vi al Doctor muy *acalorizado* sobre ese *tropico* *discurriendo* con Ud., y no alcancé el *contingente* que lo *deformaba*>>. (C.II, esc. i).

En lo que a *la expresión de las ideas* concierne, el lenguaje llano y simple (superficial), resulta ser el que domina el texto y sólo a personajes como Manuel y Don Antonio —debido a su circunstancia y su rol en la intriga— se les permite expresar un lenguaje elevado,¹⁹⁷ con “ideas (más o menos) profundas” como en el siguiente Monólogo de Don Antonio, una vez que ha descubierto el ataque de Blas a Pepe, y le ha pedido a su hijo que huya.

¹⁹⁶ Término de origen inglés, con que se señalaba a la alta clase burguesa de la época.

¹⁹⁷ Se hace necesario aclarar, que resulta un lenguaje elevado debido no a la forma de las palabras (expresión), sino al contenido de la expresión pues, según la Doctora Román Calvo, este lenguaje se define por ser “profundo, noble, pleno. Los pensamientos que expresan los personajes son profundos e interesantes”. (Román Calvo, *Op.cit.*, p.107).

Antonio: [...] el probe nace aquí, gasta su vida en el barbecho con la frente baja...al venir la cosecha es alegría...¿Por qué? Porque el granero está lleno de espigas, de mazorcas... y él qué tiene de eso? Acaso le dice el escribiente que debe menos que antes...eso es todo! [...] se hace viejo y se enferma y le abandonan cuidando alguna puerta de potrero por un real y ración...si el amo es bueno! (C. III, esc. v).

Si bien la introspección anterior no tiene la expresión de las grandes tragedias o dramas, sí permite observar sentimientos y reflexiones profundas de parte del personaje, dentro de su configuración dramática y género. De esta manera, algo similar sucede con el lenguaje de Manuel, de quien no se darán ejemplos.

Atendiendo las cualidades estéticas del lenguaje, la prosa, en parlamentos y diálogos de personajes como Petra, Manuel y Don Antonio, por momentos adquiere una dimensión más que poética, lírica, como —en el cuadro II, escena VI— cuando María encuentra reflexivo y melancólico a Manuel.

Manuel: Sí María mi vida es una mezcla de lágrimas y sonrisas, de dolores y alegrías. Estoy sólo entregado a mis pensamientos, y en una ola de infinita tristeza naufraga mi alma...vienes tú la nota blanca de mis luchas de rebelde, y me siento capaz de absolver a la vida en nombre del amor que te tengo...tu sólo alegrías me traes.

Así mismo, una de las riquezas que resaltan en la zarzuela es precisamente su carácter popular que reproduce el *caló* rural de los peones y el modo de hablar del campesinado, cualidad que abona a la creación de una atmósfera campirana, como cuando un peón va a pedir trabajo a la hacienda de Don Julián (C. I, esc. v).

Peón: con la venia.

Don Julián: ¿Qué hay, qué deseas?

Peón: pos amo... yo quisiera avecinarme con la buena persona de su mercé...

Don Julián: Dónde has trabajado?

Peón: pos amo...ahí nomás...donde le dicen La Cantera, con el amo Piridión...

Don Julián: ¿Y por qué te saliste?

Peón: pos no, no hubo un sí ni un no. Pos yo pa que he de decir, nomás que yo dije, voy a ver el amo Don Julián y yo le serviré con mi mal trabajo, yo pos veré sus cosas como si fueran mías y me opondré a lo que me mande...

De igual manera, ese carácter pintoresco y costumbrista de lo mexicano aparece en las expresiones de personajes que pertenecen a la clase social baja. Como en el siguiente parlamento enunciado por Blas cuando platica con Petra respecto a su enamoramiento y lo hace en estos términos.

Blas: pos sí Petrilla, dende aquella mañana que pasé con la yunta de Ñor Felipe...que tú estabas con mi comadre Sención, que te vide ancina, como queriendo decirte muchas cosas, y que tú me mirates y aluego no jallabas ni paonde mirar...se te cayó el cántaro y se rompió y lo sentí aquí dentro [...] cuando güelvo del trabajo, junto muchas flores de San Juan, estrellitas y zempazuchiles y se los llevo a la Virgen de la Capilla y le digo: “Madre mía de los Dolores, pa que

tú hagas que Petrilla me quiera, que no tenga otro querer que el mío...yo te traire flores todo el año, tu altar estará como campo de Octubre”.

Finalmente, se ha de mencionar que buena parte del lenguaje empleado en el texto permite al lector-espectador identificar el nivel social al que pertenece cada personaje, su *status* y rol dentro de la historia. En este sentido, el hablar de los peones, trabajadores y sirvientes permite identificar su actividad dentro de la hacienda; en otros personajes como Manuel, Pepe, Don Julián, María y el mismo Don Antonio, permite identificar — en unos más, en otros menos— su educación (académica y familiar), sus valores, su manera de pensar y su manera de actuar ante las circunstancias que se les presentan.

En lo que a esto concierne, el uso del lenguaje en este texto corresponde a ese híbrido de cualidades que aparecen en los esquemas básicos de los sainetes lírico español y criollo (americanizado) propuestos por Susana Marco, cualidades entre las que se resume la “aparición de lenguaje adecuado al grupo social al que pertenecen los personajes”, *jerga* (regional y local) entre los de clase baja y habla del paisano del campo.

2.4.-Precisiones sobre las estructuras interna y externa.

A).-Acción dramática.

Quienes generan y conducen la acción son las fuerzas antagónicas entre la lascivia, deshonestidad (mentira) y el abuso de poder representados —la primera— por Pepe, y las otras dos fuerzas por los demás integrantes de la familia (Don Julián, Doña Luisa, María) incluyendo a Don Pascual; en contraparte aparece la justicia representada por Manuel principalmente, y como un “efecto espejo”, por Blas quien se hace justicia por mano propia, asimismo el valor de la honestidad (verdad) materializado en Antonio, Petra, Blas y Manuel. Los antivalores representados por la alta clase burguesa; los valores corporizados en los personajes de clase baja, existiendo un enfrentamiento entre valores y antivalores representados por una clase y otra, características “innovadoras” propias del sainete americanizado de la época, (*Supra*. p.59).

Precisamente, al respecto dice Juan Villegas que en el teatro latinoamericano un motivo recurrente es la antítesis entre sociedad e individuo, misma que ideológicamente muestra cómo la sociedad burguesa tiende a destruir al individuo, ¹⁹⁸ principalmente al que se interpone en sus intereses, en este caso se puede observar como la alta clase burguesa intenta destruir —sin lograrlo— a Manuel, que desde antes de su llegada está en contra esa sociedad y su orden establecido. Sin embargo —en esta zarzuela— el individuo es quien, momentáneamente vence a la sociedad, pero tras Manuel están otros individuos los de la clase baja, quienes sí son destruidos por esa sociedad dominante, por la Burguesía rural. E ahí la cuestión ideológica del texto.

¹⁹⁸ Villegas, Juan, *Op.cit.*, p.38.

B).-El tiempo y la acción dramática.

Otro elemento interesante, es conocer la relación de la acción dramática con la evolución y progresión respecto al tiempo, veamos.

El planteamiento y presentación del conflicto se desarrolla a plena luz del día, el desarrollo del conflicto y progresión de la acción por la tarde (a media luz) y el desenlace del conflicto y probable conclusión de la acción sucede por la noche. ¿Qué significa esto para la época, el contexto, las corrientes que influyen en la zarzuela o bien en el significado ideológico?

Como se ha señalado, esta zarzuela plantea una problemática social que es contraria a lo planteado por la visión de la clase dominante, de esta manera, durante el planteamiento —cuando la luz es plena— la alta clase está alegre, parece dominar. Don Julián espera realizar, por conveniencia, a futuro dos casamientos —Blas con Petra y Manuel con María—, Pepe desea poseer a Petra; Blas y Petra (los humildes) ilusionados se someten a los mandatos de la alta clase burguesa y sufren el acecho. Manuel llega alegre y gustoso.

Durante el claroscuro (tarde) sucede el caos. La intención de casar a Blas con Petra, por parte de Don Julián, se ha logrado, pero el gusto le ha durado poco; su anhelo de casar a Manuel con María se complica, sin embargo él, su familia y las fuerzas que representa, aún siguen dominando el conflicto pues mantienen en la cárcel a Blas y no permiten a Manuel que pueda liberar a Blas, Manuel, alegre e ilusionado durante la luz del primer día (primer cuadro), ahora está sumido en la melancolía y sumamente conflictuado. La suerte de Blas también ha cambiado, de ilusionado y enamorado que estaba, ahora está triste y desilusionado de su esposa, pues cree que ella lo engaña con el hijo del “amo”, Pepe quien en el planteamiento estaba tan seguro de que la moza “pagaría tributo” y tendría toda la libertad de aprovecharse de sus sirvientes, en el desarrollo se ha encontrado con obstáculos que le impiden lograr sus propósitos. Petra, está separada de su marido y sufre por él, además es acosada por Pepe. Todos están en conflicto, pero la dominación de los intereses de la alta burguesía sigue predominando.

En el desenlace, tercer acto (es de noche) hay oscuridad, confusión que llevará a una calma temporal.

El poder del hacendado, de su hijo, y lo que estos representan, es sobrepasado y medianamente son derrotados: Blas se gana su libertad escapando a “la cuerda” para satisfacer sus dudas sobre un posible engaño; por hartazgo y por defender a su mujer se hace justicia —accidentalmente— por mano propia asesinando al hijo del “amo”.

El hacendado ha perdido la ilusión de casar a su hija con el futuro médico; Pepe, que durante el cuadro anterior mantenía una lucha por lograr sus intenciones con los humildes e incluso se miraba confiado, en el desenlace ha sido derrotado y está muerto, temporalmente encerró a Blas y no pudo abusar de Petra. En cambio Blas, se ha

rebelado y liberado, después de ser víctima se ha convertido en victimario (probablemente quede en libertad), dramáticamente su suerte ha cambiado.

Manuel, quien al principio estaba feliz, en el segundo cuadro está conflictuado, en el tercero está medianamente satisfecho pues ha logrado parte de su voluntad inmediata al hacer que se sepa la verdad sobre el supuesto robo y por tanto Blas quede libre, pero al final, él sabe que el origen del mal aún queda vivo, ya que mientras viva el hacendado, el mal continuará, a ello obedecen sus acusaciones finales.

Como se puede observar, la suerte se ha invertido: durante el pleno día (planteamiento), la alta clase burguesa estaba alegre y dominaba, estaban completos y unidos; en el atardecer (desarrollo) su suerte va en picada, se les presentan obstáculos y están en conflicto (enojados e inconformes con las circunstancias que ha desencadenado Manuel) se comienzan a separar, María ya no comparte la visión de su familia y se une a la de Manuel, comienzan a desunirse y en la noche (desenlace), la alta clase está triste, separada (Pepe ha muerto) y ahora es parcialmente dominada, parcialmente vencida. Los cambios en el transcurso del tiempo (día) han transformado la circunstancia de la misma clase, la luz ha significado bienestar para los ricos, la tarde el declive y la noche la derrota.

En lo que a la clase baja respecta, durante el día (planteamiento), la pareja está separada físicamente —aún no están casados— emocionalmente están unidos, con ilusiones, pero sometida y asediada, durante la tarde (desarrollo) están separados, en conflicto y durante la noche (desenlace) aunque están separados y amenazados e incluso a punto de alejarse para siempre, es probable que pronto se vuelvan a unir. Blas se ha rebelado contra su condición y el desenlace al final es favorable para la clase humilde y desfavorable para la clase burguesa. Quien ha dado movimiento a la acción ha sido la naciente clase media burguesa, representada por Manuel. El uso del tiempo dramático por parte del autor le ha dado un sentido dinámico y contrastante.

Según lo anterior, el movimiento dramático se ciñe al esquema: orden-desorden-orden. La suerte se invirtió, la clase alta que dominaba en un principio termina dominada, la clase baja que inicialmente estaba sometida y sojuzgada, se rebela y —circunstancialmente— se emancipa. Manuel —perteneciente a la naciente clase media burguesa— ha ayudado a lograr los cambios de suerte. Coincidiendo con la funcionalidad de las clases y personajes planteados por Susana Marco, en el esquema básico del género chico en América: a los “pretenciosos ridículos o malvados”, se añaden “los depositarios de la moral como hacedores del futuro”.

C).-Los Cantables y el contrapunto.

Los cantables forman parte de la intriga al proporcionar y aportar información que complementa o contrasta con la información que hace progresar la historia-acción.

Contribuyen en la construcción de la trama como elementos que exponen un episodio completo (*canción trama*), según Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán, por ejemplo el cantable inicial proporciona información de cuándo (una mañana de agosto), dónde (cerca del ojo de agua) y cómo se conocieron los campesinos, Blas y Petra. Información que es reafirmada y ampliada en los parlamentos hablados de la primera escena del primer cuadro, cuando se proponen casarse y formar un hogar, aquí particularmente el primer cantable funciona —según Carrillo Guzmán— como elemento de *avance argumental* pues permite avanzar la historia a través de acciones ilustradas por la música instrumental que aporta nuevos datos al espectador.¹⁹⁹

El segundo cantable contrasta con lo que ya ha ocurrido en la acción (acusación de robo y prisión de Blas) entonces la primer estrofa del cantable es interpretada por un Coro de peones que a la usanza griega expresa el sentir general del pueblo: <<ya vuelven los segadores [...] vaqueros y sembradores buscando el techo de sus jacales que cubre el nido de sus amores>>, el jacal del peón guarda lo más preciado para él.

Sin embargo, contrasta con lo que ya ha sucedido, pues al encerrar en la cárcel a Blas, le han quitado el goce de su *jacal* donde aguardan sus amores Petra y el hijo que dentro de unos meses nacerá. De este modo la letra de la canción contrapuntea con la acción. Por otra parte, en la estrofa que corresponde a Blas, aun cuando para la acción, éste ya está preso, se duele y en el subtexto parece decir que aunque preso y lejos de ti esté <<el alma no se muere [...] mi amor no ha de faltarte, que hasta después de muerto, te juro, vida mía, que he de adorarte! >>

Los dos primeros versos del *solo* de Blas parecen contradecir lo que en realidad ha sucedido, él ya está en la cárcel y físicamente separado de su esposa, sin embargo, asoma la idea romántica de mantenerse unido a ella por el sentimiento perdurable del amor.

Sentimiento que se realza con los dos versos siguientes, también expresión de un lirismo romántico en el que se enuncia “el amor después de la muerte”, como una aspiración ideal más que real, pues al estar preso, él no sabe qué le depara el destino.

En la tercera estrofa el “dúo con guitarra” remata en lo que se refiere a uno de los conflictos principales que plantea el género chico y sobre todo el esquema de la zarzuela en América que es la exaltación y el valor de la familia, en los primeros versos de la estrofa se lee: <<dos cosas tengo en el mundo que no las cambio por oro, mi retinto cabos prietos y aquella ingrata que adoro>>, ahora Petra es parte de su familia del peón, junto con el hijo que tendrán, entonces es parte de lo que mayor valor tiene en el mundo, sin embargo, dicha veneración ha sido quebrantada por la clase corruptora que los ha separado y que pese a ello, el hombre tratará de volver a encontrarse con su amada. Así esta estrofa se contrapuntea con lo que ya ha sucedido entre cuadros en la narración de la historia.

¹⁹⁹ Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen. *Introducción a la dramaturgia musical*, Editum (Ediciones de la Universidad de Murcia), España, 2009, pp.17-19.

Por último, en la estrofa final se escucha: <<pero hay de tí [sic] si a mi queja te haces sorda>>, aludiendo a la posibilidad de que Petra no pudiera corresponder al amor que Blas le tiene: <<no se sopea con tostada, ni se hacen tacos con gorda>>, una especie de ironía local que significa algo parecido a “hay de tí [sic] si me haces de chivo los tamales”; advertencia de no aceptar o permitir por parte de “la ingrata” un posible engaño amoroso, que finalmente asomará en el inicio del tercer cuadro cuando a Blas le llegan rumores de una probable infidelidad, pues a Petra la pretende Pepe, circunstancia acorde con la tradición de la zarzuela de época —*La Verbena de la paloma, La tempranica*—, en las que la intriga se centraba en un triángulo amoroso.

Por ello, cuando inicia el tercer cuadro el parlamento de Blas dice: << Allí vienen... quiero verlo con mis ojos! [...] para qué quero la vida si esa ingrata me hace menos? ¿Pa qué la quero? >>.

En este caso, el cantable del segundo cuadro también ha servido para adelantar lo que sucederá en el siguiente cuadro, contrapunteando con el mensaje que el autor quiere expresar; exaltando lo valioso que son para el peón y la clase baja, la familia y la mujer, y mostrando cómo estos valores son transgredidos por la alta clase burguesa.

La Melopea tiene un afán de profundizar en el conflicto individual y *el carácter* de Manuel, por lo que la música cumple una función de acompañar la introyección del personaje y “subrayar la acción”, en este sentido, lo que el personaje reflexiona es contrario a lo que sucede durante las escenas dialogadas, por ello, el contenido de las ideas expresadas en esta intervención contrapuntea con la acción.

En el caso del cantable del tercer cuadro, este tiene explícitamente el propósito de contrastar con lo que sucede en la acción, obsérvese lo siguiente: Blas ha herido a Pepe, Don Julián encuentra a Don Antonio junto a su hijo, lo culpa del agravio, lo están apresando cuando se escucha la voz en *Off* de Petrilla, quien interpreta la canción con que abre la zarzuela (Al venir a l’agua...) y en la acotación se observa <<(Durante la canción, el Sacerdote se habrá arrodillado junto a Pepe)>>, la música aparece como telón de fondo (música ambiental) en segundo plano, contrapunteando con el diálogo.

En primera instancia se podría decir que la intervención músico-vocal tiene un propósito de rompimiento de la acción (una especie de distanciamiento), se podría pensar en la posibilidad de que sólo sea música incidental, pero el propósito más viable parece ser el hecho de contrapuntar con el momento en que Antonio va a ser apresado por atribuirse el ataque. Mientras aquél que se interpuso en el amor y la unión de Blas con Petra, está herido, casi fulminado, entonces se adelanta la canción a recordar al lector-espectador el motivo por el cual ha pasado esto: Pepe (representante de la maldad) se interpuso entre el amor puro de dos seres humildes; así mientras Petra eleva una plegaria al amor, el sacerdote arrodillado eleva una plegaria por el que se interpuso entre ese amor: el villano. Incluso, la canción contrapuntea con la atmósfera que se ha creado producto de la situación dramática de los personajes, en ese momento.

En general los cantables —incluyendo la Melopea— como se ha mencionado, forman parte de la intriga y contribuyen a contrastar el desarrollo de la acción. Informan sobre el pasado, pero también sobre el futuro, contribuyendo así al avance argumental pues, según Carrillo Guzmán, a través de acciones ilustradas por música instrumental se aportan nuevos datos al espectador, por su parte Lawrence Kramer, establece como premisa de *la narratología musical* que la música no puede contar historias sólo como acompañamiento de la narración, sino que hace lo que todo acompañamiento: “añade algo que en principio no estaba presente.”²⁰⁰ De esta manera, las intervenciones músico-vocales cumplen una función importante en la construcción del texto y el espectáculo.

D).-“Innovaciones” en el género, el elemento trágico.

Algo que llama la atención en esta zarzuela es la introducción —como parte de la trama— del elemento trágico en que se ven envueltos los personajes de Blas (representante de la clase baja) y Pepe (representante de la alta clase burguesa), ya que a nivel dramático, dicha cualidad representa una aportación de las zarzuelas americanas pues hasta estos años —primera década del siglo XX—, dicho elemento —la muerte de un personaje— no formaba parte de las intrigas ibéricas; pero más allá de la simple aportación o la diferencia con el modelo dramático importado, resalta su contribución para poder desarrollar aspectos de carácter social, pues —este libreto— más que plantear un conflicto de índole amoroso, pretende exponer una problemática social, que para la época y la tradición, no eran comunes en la escena del género.

Blas quien en un principio es la víctima, se convierte en victimario y se rebela —motivado por el amor hacia su mujer— contra el abuso de poder representado por Pepe. Este hecho trasciende el plano de la trama e incluso para el contexto tiene un significado social muy fuerte, que se analizará en el tercer capítulo de este estudio, pero que evidentemente marca una transgresión a los parámetros de lo que se podía representar en el teatro de la época.

El campesino se levanta contra el “amo”, el oprimido se rebela contra el opresor y lo mata, matando con ello el yugo que lo oprimía y reforzando el discurso del autor que se escucha en voz de Manuel, cuando éste platica con María:

María: Pobres gentes! No necesitan sino una mano que las levante, una mano cariñosa que las guíe.

Manuel: Y a fuerza de tender las manos a lo alto buscando esa mano cariñosa de que hablas, que no encuentran, veo ya muchas manos que se crisan de cólera...>>. (C.II, esc. vi).

Entonces, esa exasperación, es un aspecto interesante que aparece (en este libreto de 1907) como reflejo de esa intención oculta de muchos miles de peones, en la vida real del México oprimido por la clase terrateniente y latifundista de la época.

²⁰⁰ Kramer, Lawrence, “Narratología musical: un esbozo teórico”, en Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán, *Op. cit.*, p.18

E).-La importancia del elemento narrativo en la historia.

Comencemos por decir que el conflicto generador de la acción, en esta zarzuela, no se representa sino que se narra. En este sentido, en términos generales los momentos narrativos (épicos) anuncian lo ya sucedido (el pasado) y el primer cantable remite a lo ya acontecido; el segundo cantable alude a lo que ha pasado y pasará (futuro); la Melopea contiene el conflicto de los peones, el pasado, presente y futuro que el héroe quiere impedir se siga repitiendo; y el último cantable —repetición del primero—, contrasta la situación dramática con lo que expone la interpretación.

El autor comienza el relato en un momento en que ya está avanzada la historia, cuando los personajes saben que Manuel llegará ese día y van a esperarlo a la estación, en eso encuentran a la pareja de campesinos quienes ya han estado —frente al espectador— dialogando. Esto obedece debido a que al dar a conocer primero la historia de los sirvientes, cuando la familia de hacendados llega al lugar, el lector-espectador ya tiene conocimiento sobre la relación entre los mozos de la hacienda.

Además permite atisbar en Pepe (escena dos) la maldad de sus intenciones con Petrilla y en la escena tres, permite mostrar cómo Don Julián (el amo) “ayudará” a casar a los campesinos por así convenir a su hacienda y a los caprichos de su hija María.

Ahora bien, el autor emplea por ejemplo, el primer cantable para proveer de información al lector-espectador sobre el pasado —cómo, cuándo y dónde se enamoraron los sirvientes—, posterior a esto, en la parte hablada, el autor recurre al *racconto***** a manera de diálogo entre personajes (Blas y Petrilla) para completar la narración de los acontecimientos e ir entremezclando en esta escena primera, la narración para contar lo pasado, y lo dramático —entiéndase, el diálogo y acciones de los personajes— para hablar del presente y el futuro.

De igual manera, cuando la familia de hacendados espera a Manuel, el autor recurre nuevamente al *racconto* —en voz de los personajes— para relatar sucesos del pasado mediato y remoto, muestra de ello, es el diálogo sostenido entre María y su madre, cuando hablan del invitado:

<<María: No mamá, acuérdate que él siempre nos decía que su último año de vacaciones lo pasaría aquí preparando su examen profesional. Tenía deseos de volver a ver la hacienda después de tantos años...>>.

Esta manera de entrelazar lo narrativo con lo dramático (representacional) muy probablemente es un procedimiento empleado por el autor para agilizar la trama y la —escasa— acción dramática, ya que al terminar el primer cuadro y antes de que inicie el

**** Según Juan Villegas, el *racconto* es un recurso que se emplea en los traslados temporales empleando sólo el lenguaje (verbal), es decir una especie de *flashback* exclusivamente narrativo. (Villegas, *Op.cit.*, pp.102-103).

segundo —es decir fuera de escena— ocurren los acontecimientos más importantes que serán los detonantes de dicha acción, el casamiento de los campesinos apadrinados por Manuel y María, y la concepción, planeación y ejecución del plan malévolo de Pepe para poder abusar de la recién casada.

Consecuentemente Manuel cae en su conflicto individual al no poder vencer el orden establecido en ese microcosmos de la hacienda, cayendo en melancolía. Todo esto sucede fuera de la escena y el lector espectador se entera de lo sucedido por medio de otro *racconto* en diálogos de los personajes que aparecen en la primera escena del segundo cuadro (Doña Luisa, Don Julián y Don Pascual), de igual manera, el que entre cuadro y cuadro sucedan acontecimientos y transcurra el tiempo, de modo que toda la primera escena de este cuadro sirve para hacer un recuento de lo que ha pasado entre cuadros y que no se ha visto en escena.

Asimismo, el cuadro segundo comienza en presente y se vuelve al pasado mediato (semanas y meses atrás) por medio de la narración; la escena II nuevamente vuelve al presente y a la acción mezclada con narración en voz de Don Pascual el escribiente, en lo adelante durante este cuadro mantienen una constante entre el dramatismo de la acción —el presente— y narrar algún hecho pasado, es un vaivén entre lo épico y lo dramático; el pasado y el presente. Obviamente lo relatado aparece en palabras de los personajes, cabe mencionar que la Melopea detiene la acción externa y es Manuel quien a manera de reflexión (monólogo) se centra en el pasado, presente y futuro de la vida de los peones; es decir, cómo han vivido, viven y vivirán —similar a la reflexión de Antonio en el cuadro tercero— para luego volver a la dinámica de las escenas anteriores, un oscilar entre lo dramático y lo narrativo (pasado y presente)

El cuadro tercero inicia sin intervención musical ni cantable, sino directamente en el presente y la intensidad dramática viene *in crescendo* cuando Blas ataca a Pepe para defender a su esposa, luego la escena tres del cuadro, interrumpe el presente y nuevamente los parlamentos de Blas remiten al pasado mediato e inmediato (*racconto*), para relatar a su padre Don Antonio, los motivos por los que atacó al amo.

En la escena cinco, Antonio hace una introspección para detener el presente y hacer un recuento de lo que él ha vivido y lo que todo peón vive a lo largo de su vida (nuevamente *racconto*), en la escena seis cuando han sentado en una silla a Pepe herido, nuevamente la historia se remite al pasado —al inicio del primer cuadro— por medio de la canción inicial interpretada por Petra que como un telón de fondo sugiere al espectador —en este caso, más que al lector— una especie de recuerdo, del por qué está pasando todo esto, es como un juntar —previo a la última escena— el pasado con el presente, lo narrativo y lo dramático de la acción, verterlo en la última escena que no deja de tener ese vaivén, ya que cuando Manuel ha hecho volver en sí al moribundo, Pepe resume en unas cuantas palabras lo que ha hecho —desde el inicio— para encerrar a Blas y poder abusar de Petra.

Obsérvese entonces que aunque el narrador —dice Juan Villegas— es un elemento anti dramático tiene un papel importante porque —a través de los mismos

personajes— el elemento narrativo va conduciendo al espectador a representar mentalmente la situación, aunque no esté escenificada, y esto es lo que sucede en esta zarzuela, pues cada personaje en determinado momento se convierte en un narrador que por medio de la palabra remite al lector-espectador a algún acontecimiento ya sucedido, que quizá se desconocía o bien lo hace para recordar alguna circunstancia ya ocurrida.

Son constantes los momentos narrativos que interrumpen la acción, remiten al pasado, llevando a una discontinuidad en la acción dramática y esto es justificable en este texto debido a que lo que importa en el libreto no es lo dramático, sino lo temático, es decir la tesis expuesta en él y no lo bien logrado del texto o libreto.

Existe otro aspecto importante a destacar y es cómo el autor elimina de la representación momentos y acontecimientos importantes que podrían exceder el tiempo de representación, por ejemplo ese “descargue de tiempo” de acción ocurrido entre el primer y segundo cuadro, ocurrido por economía de tiempo y quizá como parte de los recursos empleados por el autor para crear mayor expectativa durante el planteamiento, además de ser un recurso —por su brevedad— del género chico.

Algo parecido sucede con el casamiento, el supuesto robo y sus consecuencias inmediatas, la preparación para recibir a Manuel no se observa, cuando Blas y Petra se conocen y todo lo que Blas ha hecho antes de ese encuentro para lograr el amor de Petra (poner flores a la Virgen, rezarle todas las noches, etc.) así como el momento entre los cuadros II y III en que Manuel va a buscar al preso y no lo encuentra, cuando a Blas lo llevan en cuerda, entre otros momentos. Y al preguntarse ¿por qué estos acontecimientos no se ven en escena?

La primera suposición es una economía de tiempo y acción (síntesis en el teatro). Otra, podría ser que las escenas del robo, aprehensión de Blas, hostigamiento excesivo hacia la esposa del trabajador, así como la llevada en *cuerda* del peón, eran prácticas comunes —*modus operandi*— de la alta clase burguesa rural y su familia para con los humildes, tanto que eran prácticas permitidas y solapadas por el mismo gobierno del Presidente Díaz y su Gabinete.

Para 1907 cuando esta zarzuela se escribe, la clase terrateniente —entre ellos algunos gobernadores y “científicos” cercanos a Don Porfirio, podían sentirse agraviados al mostrar de manera clara y abrupta— en escena —dichas prácticas— que aunque conocidas, no divulgadas tan abiertamente todavía por tanto, el autor podía arriesgarse a herir sensibilidades de manera que probablemente cuidó estos aspectos.

Finalmente, destáquese que lo que ocurre —narrado o representado—, se contrapuntea con lo que aparece en los cantables; en otras palabras, las ideas contenidas en la prosa —a nivel trama— contrastan con las ideas expresadas en el verso, incluyendo a la Melopea.

2.5.- Influencias artístico-literarias que aparecen en la zarzuela.

En esta obra aparecen de manera evidente dos corrientes artístico literarias que influyen de manera directa o indirecta, en nuestra zarzuela de estudio, a saber: el romanticismo y el realismo.

Según María del Carmen Millán, el romanticismo llegó a México a través de España y Francia, mismo que ideológicamente, además de la proclamación de las ideas de libertad en todos los aspectos, exaltaba el valor de la individualidad y el impulso del nacionalismo en los lugares que era acogido.²⁰¹

En primer lugar, el romanticismo aparece en la intriga, que es de índole amoroso: el “amor puro y sincero entre dos enamorados” que se quieren pero las circunstancias adversas no les permiten consumir su amor. Esto aparecerá en el caso de los dos personajes de clase humilde, Blas y Petra; y en los de clase alta, Manuel y María, estos últimos menos afectados por los conflictos desencadenados en lo que a esto respecta.

Otro aspecto, efecto de ese eco del romanticismo tardío, aparece en el personaje de Manuel quien representa el *estereotipo* del personaje romántico por antonomasia a través de sus ideales de libertad, igualdad y justicia para el individuo, en este caso, para el peón —y la peonada en su conjunto—; su insatisfacción —con la realidad y el entorno— que lo lleva a evadirse en el tiempo y el espacio, convirtiéndolo —temporalmente— primero en un ser melancólico y luego, al recobrar su ímpetu, en el idealista que va a buscar la realización de su sueño: querer cambiar la condición de injusticia y abuso hacia el humilde campesino. Así mismo, se observa un cierto egocentrismo que “lo arroja a la exaltación de sus ideas y emociones”,²⁰² pues no le importan sus antecedentes familiares ni lo que piensen los de su misma clase respecto a su comportamiento, finalmente sus actos obedecen a una especie de instinto natural y un pensamiento propio que él desea satisfacer, pese a los obstáculos.

Por otra parte, se da la aparición de elementos de carácter costumbrista (tipos populares, costumbres, lenguaje local y regional), herencia de la novela romántica, así como el presentar temas netamente nacionales como la situación particular del peón mexicano, en contraposición a la extranjerización de la época.

De modo similar, está la presencia de cantables sentimentales (estilo romanza), interpretados a *solo*, dúo y coro, que son propios del estilo mencionado.

En otro polo de las influencias, podemos observar que aunque el género chico —por su origen e inclinación natural— prefería abordar los temas desde una perspectiva jocosa y entretenida, llegó el momento en que por necesidad y debido a las circunstancias sociopolíticas de la época, se vio obligado a tomar también los aspectos serios de lo que

²⁰¹ Millán, María del Carmen. *Literatura Mexicana*, Esfinge, México, 1987, p. 121.

²⁰² *Ibidem*.

planteaba en los tablados, por su parte, en lo que concierne al teatro revisteril, éste mostraba los “últimos acontecimientos”, los “últimos temas”; en cambio la zarzuela y el sainete —sobre todo en la América finisecular del siglo XIX—, adoptaron una postura un tanto más seria respecto a los temas escenificados, además de ser menos inmediatos y más locales, respecto a lo español.

Así mismo, como ya se ha mencionado antes, paulatinamente fue apareciendo un fuerte deseo por parte del público de querer verse en escena, con sus problemáticas propias y no importadas,²⁰³ por lo que apoyado en el antiguo afán nacionalista, *el género* imitó lo que —según el libro de la zarzuela— el género dramático hizo en los años previos al fin del siglo XIX, respecto a la novela realista: “replicar y asumir la función didáctica y moralizante de ésta”, es así que en “los últimos años de la década de 1870 y los primeros de la de los 1880 se va afianzando gradualmente el ‘género chico’, con sus argumentos ‘a ras de suelo’ que reflejan a su manera, el auge del realismo en la literatura castellana contemporánea”²⁰⁴ poniendo acento en las escenas populares e incluyendo aspectos costumbristas como los que aparecen en *La Verbena de la Paloma* (1894), de Tomas Bretón, de la cual un crítico de la época de nombre José Yxart mencionó lo siguiente:

La verbena de la paloma sin chistes de autor, con su ambiente de vida real y popular, con su espontaneidad y ligereza, es un verdadero sainete tradicional: lo que diez años atrás llamaban los naturalistas franceses: *une tranche de vie*, llevada al teatro.²⁰⁵

Ese “trozo de vida” significaba tomar la realidad tal como era y llevarla a la escena, ya que el realismo era, en palabras de Federico C. Sáinz de Robles, “la palabra cruda y escueta, el paisaje marco de nuestro retrato [...] la acción sin ceremonias, lo que se toca, lo que se huele, lo que se masca, lo que se ve sin telarañas en los ojos”,²⁰⁶ y parte de ello es lo que tímidamente —debido al contexto represivo— muestra la Zarzuela de Kegel, pues lo que había, lo que se podía observar “sin telarañas en los ojos” era eso: campesinos y peones sumidos en la miseria, sometimiento y explotación, por parte de los ricos latifundistas.

Entonces si el realismo muestra “lo que es”; el romanticismo “lo que podría ser”, *En la hacienda* contiene de los dos: pues muestra el yugo al que son sometidos los humildes en un Sistema como el que se presenta, y, sueña en lo podría suceder, si el mancillado se rebelara contra el poderoso y matara al opresor para defender sus derechos.

²⁰³ El género chico español imitaba y adaptaba los éxitos operísticos italianos o las óperas *comiques* francesas; el mexicano, por su parte, imitaba los últimos éxitos españoles.

²⁰⁴ Alier, Roger, *et. all.*, *Op.cit.*, p.60.

²⁰⁵ Yxart, José, *El arte escénico en España*, Vol. II., en Alier, Roger, *et all.*, *Op. cit.*, p.64

²⁰⁶ Sáinz de Robles, Federico C. *Op. cit.*, p.13

Así, — abunda el libro de la zarzuela— en la década de 1890

predominan todavía las zarzuelas más “a ras de suelo”, con argumentos cómicos basados en tipos y hechos de la vida cotidiana, sin especial interés narrativo, pero con alguna mayor calidad, a veces, que la mayoría de las obras del “género chico” en cuanto al libreto”.²⁰⁷

Finalmente, apuntala Sáinz Robles, tras el paso de los años “muchas cosas gratas trajo el realismo a la literatura dramática. A obras atropelladas y delirantes suceden obras meditadas, pulidas”²⁰⁸ entonces —agrega— “todos los autores se volvieron muy serios. Era imprescindible para titularse tal, observar mucho, trabajar a conciencia y con conciencia [...] tener atada la imaginación con las mil leyes del pensamiento, con los mil intereses creados de la realidad”²⁰⁹ y la realidad era cruda, difícil, desgarradora, la clase superior en los países de menor envergadura política era explotadora a más no poder, las clases trabajadoras eran el objeto de explotación, esa era la realidad; no los vestuarios —que años atrás— la revista, zarzuela y sainetes españoles, estaban acostumbrados a presentar en la escena, ni mucho menos los vestuarios y escenarios exóticos y lejanos que no correspondían con la realidad americana, mucho menos con la mexicana, el contexto era —aunque parecido al europeo en algunos aspectos— distinto, por ello, esa “conciencia” y seriedad de la que se habla, también aparece en libretos como el de Federico Carlos Kegel.

²⁰⁷ *Ibidem.*, p.66.

²⁰⁸ *Ibidem.*, p.16.

²⁰⁹ *Ídem.*

2.6.-La intertextualidad y sus funciones, dramática e ideológica.

Para concluir este capítulo, mencionaremos que la zarzuela *En la hacienda*, retoma elementos dramáticos y temáticos que aparecen en *Hamlet* de William Shakespeare, sobre todo en lo que se refiere a aquellos que recaen en las acciones y el carácter de algunos de sus personajes. En este sentido, reaparecen —algunos con otro cariz— referentes como la desilusión, la melancolía, la locura, la ironía, la deshonestidad, la corrupción, el incesto, la contención (del personaje), la venganza y la justicia “por mano propia”; pero vayamos a ver algunos de ellos y la funcionalidad que tienen en la zarzuela de estudio, partiendo del análisis propuesto por Juan Villegas en su estudio *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*.

Veamos los aspectos diferentes.

La visita de Manuel a la hacienda parece tener dos motivos principales: el primero obedece a un compromiso que anteriormente había contraído —con la familia de Don Julián— de ir a pasar sus últimas vacaciones escolares a la finca; y el segundo motivo —personal— se refiere al querer encontrarse nuevamente con María —su prima— con quien mantiene un romance.

Sin embargo, cuando Manuel llega a la estación de tren, parece no tener muchas ganas de estar allí, pero en cuanto llega y percibe la circunstancia que allí impera — aparentemente— su parecer cambia: << tenía por el campo no se qué mala voluntad, pero ya ven: apenas llego y dejo los prejuicios en la estación>> (C. I, esc. iv), ¿a qué se deben esa “mala voluntad” y esos “prejuicios”?, probablemente algún mal recuerdo de cuando estuvo hace años en el campo, pero luego cuenta que en el camino ha mirado <<corazones buenos, gente sencilla>>, circunstancia que —además del hecho de re encontrarse con María— le hace cambiar su perspectiva de lo que es el campo, entonces se ilusiona y alegra de estar allí.

Por eso cuando Pepe lo cuestiona y pregunta: << ¿qué diablos te ha gustado tanto entre la estación y aquí? >>, Manuel responde con cierta incomodidad, pero dejando asomar en sus palabras lo que su bondad quisiera que existiera: <<Para tí que los ves todos los días, no tienen ya tal vez ningún encanto. Ví al pasar, tendidos en desorden sobre la tierra gris, grupos pintorescos de trabajadores que almuerzan libres de cuidados, felices y contentos, cerca del surco recién abierto que huele a fecundidad; que huele a vida, vi caras alegres y cuerpos robustos>> (C. I, esc. iv), a lo que Doña Luisa (la esposa del hacendado), de inmediato responde: <<Ojalá que no cambies de opinión y estés mucho tiempo con nosotros>>. Doña Luisa sabe que la imagen “pintoresca” (costumbrista) que él ha visto, es equívoca.

Y aquí es donde aparece el primer aspecto intertextual.

A su llegada a la hacienda Manuel, se ha forjado una imagen de lo que él considera o quisiera que fuera la vida en el campo, principalmente para los que en él trabajan: “libertad, felicidad, olor a vida y fecundidad; caras alegres y cuerpos

robustos”. Sin embargo, al pasar el tiempo, vivir en la hacienda y darse cuenta de la vida que realmente allí se tiene —por un lado “los amos” y en contraparte los peones y sirvientes— su ilusión se desmorona y viene una terrible decepción, misma que es potencializada porque su ahijado Blas —a quien apadrinó en su boda con Petra— es motivo de una injusticia por parte de Pepe, hijo del hacendado.

Entonces el motivo de la desilusión parece asomarse en palabras de la Melopea expresada por Manuel: << ¿Por qué existe maldad, Madre Natura en tu seno fecundo? Por qué vistes los campos de bellezas y esmaltas su verdura de flores temblorosas de rocío? Si esconden tus malezas tanto dolor y traición, tanto veneno? >> (C. II, esc. v), el desencanto parece venir —metafóricamente— de la Madre Naturaleza (Madre Tierra) quien permite que sus hijos —los campesinos y peones, quienes la trabajan y hacen florecer— sean mancillados, ultrajados. Y aunque no es propiamente la tierra quien perpetra este mal —sino los dueños de esta: el hacendado y su familia— es al género femenino a quien se le atribuye la complicidad incurrida en contra de sus hijos. <<Por qué al bohío donde vive el amor de humildes gentes no llegan los perfumes de tus flores [...] Ahí todo es fatiga, sufrimiento, lágrimas, orfandad [...] ahí no alcanza, el alma del peón paria, ni la mentida luz de una esperanza [...]>> (C.II, esc. v), y llega el desencanto.

Consecuencia de esa desilusión, viene una tristeza profunda, que se observa —además de en los parlamentos— en la acotación al término de la Melopea <<(Al terminar los últimos versos y mientras se pierden los acordes de la música, quedará con la cabeza inclinada sobre el pecho, como presa de infinita melancolía) >>, (C.II, esc. v).

Circunstancia similar aparece en *Hamlet* cuando a su llegada del Príncipe, éste se encuentra con que a poco tiempo de haber muerto su padre, el rey Hamlet; su madre la reina Gertrudis, incestuosamente se ha casado con su Tío, el ahora rey Claudio. El Príncipe reflexiona al respecto y esto le parece una ofensa, por ello en sus primeros soliloquios se le alcanza a escuchar: <<Fragilidad, tienes nombre de mujer>>, << ¡Oh Cielos! Una fiera que carece del don de la razón más largo tiempo se condoliera! [...] ¡Oh! ¡Infame ligereza, así lanzarse con prisa tal a lecho incestuoso! ¡Oh mujer desastrosa!>> (Act. I esc. II).

El Príncipe también ha sido decepcionado por la figura materna, a quien creía su refugio, su protectora, pero lo ha traicionado. Lo cual también surte efecto, sumiendo al personaje (Hamlet) en honda melancolía.

Como se puede observar en ambos casos, la desilusión proviene de una maldad atribuida a la madre y en particular al género femenino. La diferencia se encuentra en que en la obra shakesperiana, la maldad de la madre proviene del hecho incestuoso, el poco luto guardado al padre difunto y una sospecha probable de adulterio por parte de la reina, que pudo propiciar la muerte del antiguo soberano: << ¡El espíritu de mi padre en armas! ¡Esto no va bien! Sospecho alguna infamia. Los crímenes se revelan, aunque el mundo todo los sepulte a los ojos de los hombres>> (Act. I, esc.VI), dice Hamlet en el primer acto, cuando Horacio le asegura haber visto el fantasma de su padre.

En el caso de *En la hacienda*, Manuel ha sido desilusionado porque la Madre Naturaleza, permite que sus hijos los campesinos, sean maltratados y humillados, por el “amo” de las tierras; en otras palabras, esa deshonestidad por parte de las *féminas* es el detonante que lleva a ambos personajes a sumirse en una tristeza, resultado de esa desilusión; misma que es exacerbada por la hipocresía empleada por parte de las mujeres, para llegar a sus fines. <<Por qué vistes los campos de bellezas y esmaltas su verdura de flores temblorosas de rocío? Si esconden tus malezas tanto dolo y traición, tanto veneno? (C. II, esc. v), dice Manuel; similar a lo que Hamlet le atribuye a la mujer —incluyendo a su madre— cuando se encuentra con Ofelia y se percata de que ella —fémica al fin— está siendo cómplice de los reyes y Polonio (padre de Ofelia), para ser espiado. << ¿Dónde está tu padre? >> Pregunta, y ella aún sabiendo que su padre se oculta tras las cortinas asechando, responde: <<en casa, señor>>, esto le hiere al personaje masculino y entonces, al confirmar la deshonestidad de su interlocutora, aquél recrimina <<Sé que os pintáis; lo sé perfectamente que Dios os da una cara, y que fraguáis otra; [...] ponéis motes a lo que Dios cría y hacéis pasar vuestra astucia por inocencia >> (Act. III. Esc. I). Conjetura similar a la que Manuel ha llegado.

Ante estas circunstancias la mente joven de ambos personajes es enfrentada a una realidad cruda, fuerte, cruel y desolada, que en principio los desconcierta al no saber cómo reaccionar ante esos sucesos que tal vez sobrepasan su intelecto y su poca experiencia con el mundo práctico, real. Al ser Manuel y Hamlet dos personajes idealistas que se enfrentan a una aplastante desilusión, viene la indignación y la lucha interior. Ya que se niegan a aceptar esa realidad contraria a sus valores, principios e ideología. De inmediato viene el ímpetu de querer transformar esa situación inaceptable para ellos, pero ambos se ven limitados por sus circunstancias particulares.

En el caso de Manuel, este se ve limitado a actuar porque —aunque familiar— sólo es un invitado de la hacienda, por tanto, su condición, formación y *status* (futuro médico, a punto de graduarse), le obligan a comportarse ante los demás y a contenerse de provocar molestia en un lugar que le es ajeno; se siente obligado a no contrariar los cánones de conducta establecidos en la hacienda. Por ello, debe contener lo que su arrojo le pide intentar cambiar: la vida de los campesinos. Su prima María —y novia— ha hecho lo propio pidiéndole aceptar las circunstancias como son: <<debemos tomar la vida tal y como es y no como tú, mi pobre soñador, te has empeñado que exista para nosotros>> (C.II, esc. vi). Finalmente ¿Qué autoridad tiene un huésped para ir cambiar los *modus vivendi* y *operandi* de otro lugar? *Modus* que la misma sociedad ha establecido. Probablemente esto es lo que más pesa sobre Manuel, provocándole un enorme conflicto y obligándole a encerrarse en su cuarto sin salir de él.

En cuanto a Hamlet, éste debe someterse a la autoridad del rey Claudio, Tío y usurpador del trono en complicidad con la reina, mismos que le han mandado <<olvidar ese luto pues es algo natural perder a los padres...>> (Act. I, esc. IV). Por si poco fuera, su condición de noble le obliga a comportarse y más aun su condición de Príncipe. Por ello, debe reprimir su molestia e intenciones ante dicha situación.

Entonces, ambos personajes —Manuel y Hamlet—, ante la desilusión entran en conflicto y les llega la melancolía, quieren pero no deben, quieren pero no pueden, la circunstancia les obliga a reprimir sus impulsos ante la deshonestidad del mundo, la hipocresía, la corrupción; el mundo al que se enfrentan se mira envilecido, les agobia y no lo aceptan, hubiesen deseado fuera diferente, la indignación y las circunstancias antes mencionadas les lleva al coraje, a la rabia, que al ser reprimida hace efecto en ellos: una aparente locura, que se estudiará más adelante.

Mientras tanto, esa deshonestidad mencionada es la que lastima el espíritu joven de los personajes, por eso a Hamlet se le ve reclamar —además de a su madre— también a Polonio.

Polonio: ¿me conocéis señor?

Hamlet: Os conozco perfectamente, sois pescadero.

Polonio: ¿Yo? ¡Nada de eso, señor!

Hamlet: Pues ojalá fueras tan honrado

Polonio: ¡Honrado!

Hamlet: Sí, señor; tal cual el mundo anda, ser honesto es como ser escogido uno entre diez mil.

(Act. II, esc.ii).

En el soliloquio de Manuel ante Don Pascual. El texto se observa de la siguiente manera:

<<Manuel: Por supuesto que este también cree que estoy loco. Hemos llegado a una época en la que la honradez es locura y bellaquería, sentido común, juicio...>>. (C.II, esc.iii).

Los reclamos van en el mismo sentido, una buena parte de la sociedad a la que han llegado estos jóvenes espíritus carece de lo que ellos exigen; viene la aparente locura en *Hamlet* que —además de la natural crisis y melancolía de las circunstancias que le rodean— es utilizada como recurso de sobrevivencia y estrategia política, pues luego de que se ha encontrado con el fantasma de su padre y les ha pedido discreción a los guardias y a Horacio, aquél advierte: <<Pero venid, y jurad, como antes, que por extraña y singular que sea mi conducta, pues quizás estime oportuno afectar desde hoy maneras estafalarias, jurad digo, que al verme nunca daréis a entender [...] que sabéis algo de mí >> (Act. I, esc. XIII).

En el caso de la zarzuela, la locura le es atribuida al personaje desde antes de su llegada al lugar, pues cuando la familia de hacendados dialoga, Doña Luisa menciona que Manuel llegará cansado, a lo que Pepe responde: <<todo por sus caprichos, y extravagancias>>, luego cuando María le recrimina a Pepe no querer al visitante, aquél responde: <<Tiene arranques de loco que me ponen nervioso [...] tengo para mí que Manuel va acabar sus días en un manicomio. Ya no son rarezas las suyas son verdaderas

locuras>> (C.I. esc.iii), lo anterior nos permite identificar que esas “rarezas” se deben más que a su comportamiento, a su manera de pensar de quien está por llegar.

Si a esto le aunamos que cuando él llega se decepciona también, cae en melancolía y una especie de depresión, similar al personaje shakesperiano, comprenderemos que también Manuel siente una fuerte presión entre hacer algo por cambiar la situación de los campesinos o simplemente tolerarlo, asomando el “Ser, o no ser”, sobre todo cuando se ve afectado por la injusticia perpetrada en contra de Blas y Petra (sus ahijados). En contraste con lo que los otros personajes le atribuyen como locura, para el visitante, sus pensamientos y comportamiento son los propios y no los de un enajenado, pues éste se comporta según sus valores y principios.

De manera que en el personaje de género chico, la imputación de locura es contraria a la de Hamlet, pues al primero —como hemos señalado— se le ve así desde antes que llegara al lugar y luego vendrá la melancolía; en el caso de Hamlet, primero aparece la melancolía y luego llega la aparente locura. Incluso en ambas obras los personajes adquieren características de comportamiento similares respecto a la locura como se puede observar en lo que sigue.

Cuando Ofelia le confiesa a su padre que el príncipe ha ido a buscarla a su aposento, y este se comporta de manera extraña (Act. II, esc. II), se observa lo siguiente:

Ofelia: Mientras cosía en mi cuarto, señor, su alteza Hamlet todo abierto el jubón y sin sombrero, descompuesto y sin liga su calzado sobre los pies caído, con el rostro cual cera [...] con tan triste expresión su mirada cual si salido del infierno, a hablar de sus horrores se presenta.

Polonio: ¿Loco de amor por ti?

[...]

Ofelia: Asiéndome con fuerza por el brazo [...] escudriña mi rostro cual si fuera mi retrato a sacar. Por largo trecho quedó inmóvil; [...] un suspiro lanzó tan lastimero y tan profundo [...] suéltame luego; y, vuelta sobre el hombro su cabeza, encontró aparentemente sin auxilio de ojos su camino. Pues salió de las puertas sin moverlos, en mi fijando, hasta partir, su lumbre.

Por su parte, en el texto Kegeliano, una circunstancia similar ocurre, no con la fémica de la obra, sino con un personaje masculino, también deshonesto, que a diferencia de Ofelia —caída en deshonestidad por obediencia—, aquél sí lo es por convicción. Asimismo, las actitudes “raras” aparecen a la par, en acotación y diálogo, a diferencia del texto shakesperiano, en el que predominantemente aparecen en el diálogo.

Cuando Manuel se encuentra con Don Pascual, se observa lo siguiente:

Manuel:(*Por la derecha, muy ojeroso, demacrado, pálido; con aire distraído se fija después de algún tiempo en Don Pascual.*)

[...]

Don Pascual: (*Aparte*) la verdad es que no deja de darme miedecillo cuando me ve con los ojos tan fijos y no me habla... (*retrocediendo*) ¡Demonio y cómo me ve...!

Manuel: por supuesto que este también cree que estoy loco. (C. II, esc. iii).

Si bien existen diferencias a nivel de la trama, en lo que se refiere a las características dramáticas de locura en ambos personajes, estas se asemejan por ejemplo en su comportamiento y otras características, como en el hecho que les llamen locos por querer cambiar el rumbo de lo socialmente establecido: la deshonestidad y corrupción legitimadas, en el mundo que les ha tocado vivir.

En otros aspectos, la aparente demencia como medio de sobrevivencia de los personajes les permite ser auténticos, es decir, sólo a los locos les es permitido hablar con la verdad: su verdad, y por ese simple mal —su enfermedad— se les tolera decir y actuar en maneras extravagantes, contrarias a las normas sociales pre establecidas; paradójicamente, esa verdad individual se ve menospreciada por la misma sociedad en que les toca vivir, de modo que puede servirles de ayuda, pero también convertirse en algo contrario a sus propósitos.

Asimismo, dicha enajenación también les permite hacer más llevadera su circunstancia, dejándoles recurrir a la ironía como otro recurso para soportar la impotencia de querer y no poder actuar de manera inmediata y contundente, como su naturaleza les exige, entonces el coraje contenido —por ambos personajes— lo desplazan y dosifican en contra de quienes ellos consideran parte de esa podredumbre, por ello, cuando Hamlet se encuentra con la reina Gertrudis, el rey Claudio, Ofelia y el mismo Polonio, los hace objeto de escarnio, mofándose de ellos, ya que pertenecen al aparato de corrupción y deshonestidad.

En este sentido, una particularidad de ambas historias, es que el elemento de la burla se desplaza con mayor fuerza hacia los personajes viejos, a quienes por principio debiera guardárseles gratitud y respeto, sin embargo, en ambas historias se les hace objeto de escarnio. Del mismo modo, cabe resaltar las similitudes y diferencias de rol y de carácter entre los viejos sirvientes de ambas historias, particularmente en lo que se refiere a Polonio y Don pascual, como se detalla a continuación.

Polonio es consejero de Estado e influye en los asuntos del Reino; Don Pascual, además de ser consejero, es el escribiente de la hacienda —el que se encarga de contabilizar los dineros, en un contexto donde lo material y monetario es lo más importante—.

Según Federico Patán (*Cfr. Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Clásicos Universitarios, México, 2000, p.27) en la primer versión de *Hamlet* (1604), del *segundo Quarto*, el nombre del personaje no es Polonio, sino Corambis que significa “el de hablar tedioso” y efectivamente así habla, “juega con las palabras con la facilidad de un charlatán”, dice Patán, al grado que en su entrevista con los monarcas Gertrudis y Claudio (Acto II, escena ii), cuando aquél explica —a su manera— sobre las posibles causas de la locura del Príncipe, la Soberana le pide: <<más miga y menos arte>>; algo similar sucede con Don Pascual quien al hablar —acorde con el contexto socio-cultural en que se escribió la zarzuela, 1907— adorna mucho las palabras, y las *garigolea* a tal grado que al deformarlas, pareciera que ni él mismo comprende lo que dice cuando

habla, cayendo en una palabrería hueca, adornada y ridícula. Como se muestra a continuación.

En el acto segundo, escena segunda de la obra de Shakespeare, se lee.

<<Polonio: soberano y señora, que yo explique/ lo que su majestad, qué son deberes, /o por qué el día es día, noche noche, / y el tiempo tiempo, inútilmente fuera/día despreciar y noche y tiempo>>. (Act. II, esc. ii).

Tocante a la zarzuela, cuando el viejo escribiente, conversa con Don Julián sobre cuestiones que este último lee en el periódico, lo hace de esta manera.

<<Don Pascual: Señor, y séame permitido *sojuzgarle*, eso; en días pasados vi al Doctor muy *acalorizado* sobre ese *tópico discurrendo* con Ud. [*sic*] y no alcancé el *contingente* que lo *deformaba*>>. (C. II, esc. i).

Lo anterior hace que los dos personajes sean, en buena medida, quienes dan justificación para que —por su deshonestidad y otros defectos—, se les pierda el respeto y se les tome por ridículos.

El caso es que Polonio se encuentra con Hamlet para espiarlo y tratar de confirmar si su locura es causada por una decepción con su hija Ofelia. Entonces el héroe trágico se burla del viejo consejero y lo ridiculiza por considerarlo un hipócrita, deshonesto y parte de esa maquinaria corrupta. Cuando Manuel se encuentra con Don Pascual, éste también trata de sondear al primero, pero es el viejo escribiente quien sale burlado.

En este sentido, la intertextualidad en ambos textos se percibe con mayor claridad en la escena tercera del cuadro II, de *En la hacienda* cuando Don Pascual y Manuel se encuentran; y en la escena segunda del acto II, de *Hamlet* cuando el Príncipe y el consejero se encuentran.

En el texto Kegeliano, antes del encuentro, Don Pascual ha meditado sobre la aparente locura de Manuel (contrario al caso de Polonio), pues aquél tiene sospechas de que el futuro médico, no está loco, e incluso que puede tener razón al pensar que Pepe ha tendido una trampa a Blas, para poder abusar de Petra. El soliloquio se expresa así:

<<Don Pascual: andará el doctor muy perturbado pero luego dice unas cosas que la verdad no son de enajenado... yo creo que el ya sospecha de Don Pepe>>. (C.II, esc. ii).

De modo similar, cuando Hamlet se ha burlado de la vejez y estupidez del viejo Polonio, éste responde para sí, en un aparte.

Polonio: (*aparte*) Aunque esto es locura, hay cierto método en lo que dice. — ¿No quisieras quitaros del aire?

Hamlet: ¿meterme en mi sepultura?

Polonio: (*aparte*) verdad que eso es quitarse de aire. Qué intencionadas son sus respuestas. Más felices son a veces las ocurrencias de la locura que los productos de la inteligencia y del sano juicio. [...] Humildemente pido la venia a vuestra alteza para despedirme.

Hamlet: nada podíais pedirme con mayor satisfacción que os concediera exceptuando mi vida...
(Act.II, esc.II).

En el texto *En la hacienda* algo similar aparece así:

<<Don Pascual: Pido a Ud. mil perdones (*haciendo inclinaciones de cabeza*).

Manuel: Y no se le ocurra pedirme otra cosa porque no se la concedería...>>. (C.II, esc.iii).

Por otra parte, el caso específico de la ironía aparece como una burla atroz de parte de los personajes masculinos (Hamlet y Manuel) para con los viejos.

Aquí aparece Manuel refiriéndose a Don Pascual.

<<Manuel: (*aparte*) este es el último eslabón de una cadena que empieza con los bueyes y remata en el mísero escribiente [...] pobre hombre! Tal vez podría ser bueno si no fuera tan bruto...!>> (C.II, esc.iii).

Aquí existe una diferencia de estructura externa, éste es un *aparte* y el otro forma parte del diálogo. Además el lenguaje en el género chico es menos elevado, más coloquial, a diferencia del texto de Shakesperiano.

Pese a lo antes mencionado, Polonio en su averiguación lleva una velada intención de burlarse de la locura de Hamlet, la manera como lo aborda, el mismo hecho de hablarle para tenderle una trampa y hacer que el otro “suelte la lengua”, es en sí una burla que no es digerida por el Príncipe, ya que éste responde de manera más inteligente que el viejo, quien finalmente, queda burlado y humillado.

Polonio: [...] ¿Qué leéis, señor?

Hamlet: palabras, palabras, palabras.

Polonio: Mas, señor, ¿de qué trata?

Y viene la mofa tratándolo como un imbécil, porque Polonio pretende tratar como imbécil al heredero.

Hamlet: ¿Entre quiénes?

Polonio: quiero decir: ¿de qué asunto trata el libro?

Hamlet: Calumnias, caballero: este tunante es tan mordaz, que afirma que los viejos tienen cana la barba, que sus ojos manan ámbar y goma de ciruelo, y que unen a una gran falta de ingenio flaquísimas nalgas [...] porque señor mío, vos mismo tendríais mi edad si pudieses caminar hacia tras como los cangrejos. (Act.II, esc.ii).

Obsérvese que también el Consejero pide una explicación de lo que no comprende, similar a la que el viejo Don Pascual pide a Manuel. Y el resultado va a ser similar; el burlador, sale burlado.

Don Pascual: Ah... señor, a propósito...le preguntaba al señor Don Julián, que qué es eso de que han dado en tratar los periódicos...los conflictos entre el capital y el trabajo....?

Manuel: Pero...a Ud. Le preocupan tales problemas buen hombre? Usted que no representa ni una ni otra cosa...le daré la explicación que no recuerdo si la leí en un en un almanaque o lo recogí de un amigo; imagine que un sinvergüenza le pide quince pesos. Se los presta... (*pausa*).

Don pascual: Y eso...?

Manuel: es el Capital...el trabajo será que se los pague.

Don Pascual: ya lo entiendo. (C.II, esc.iii).

A Manuel le resulta ofensivo que un ser tan ruin como el escribiente de la hacienda, un tipo deshonesto, que engaña a los campesinos, le pregunte sobre esos temas de importancia para él, por ello, lo esquivo con una respuesta superflua, a la altura de quien ha preguntado, pues su interlocutor no le parece digno de recibir explicaciones al respecto, y cuando el escribiente afirma que ha entendido, realmente confirma su estupidez, pues Manuel realmente no le ha explicado nada.

Finalmente, las intersecciones son diversas y una última que sólo señalaremos es el tema del incesto. En *Hamlet*, es uno de los motivos que más indignan al héroe por todo lo que representa el incesto entre la reina Gertrudis y el rey Claudio, hermano de quien fuera su padre.

En el texto de Kegel, el incesto está *dibujado* pero sobreentendido, es obvio que entre Manuel y María existe un amorío —quizá guardado desde que eran pequeños— y esperan consumarlo; pero ambos son primos, hijos de los hermanos, de manera que dramáticamente, no parece existir razón alguna para que aparezca el tema, sin embargo ideológicamente puede funcionar para el mensaje que quería dar el autor de la zarzuela, pues en el contexto que se escribe la obra, los hacendados casaban a sus hijas con quienes ellos consideraban que convenía (como aparece en diálogos de Don Julián), algo similar a la época de los reinos y las monarquías, cuando por conveniencia se permitía también el incesto.²¹⁰

Sin embargo, dicho aspecto sólo lo mencionaremos como parte de ese *contaminatio* que aparece como tema intertextual entre ambas obras, por ello no profundizaremos en él. Tratado lo anterior, a continuación nos referiremos a los diferentes elementos que reaparecen en el texto de estudio y que cumplen una funcionalidad dramática e ideológica en el mismo, según lo propuesto por Juan Villegas en su *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*.

²¹⁰ Podría ser un elemento de evidenciar y poner en ridículo a la misma sociedad porfiriana que pregonando honradez y buenas costumbres, permitía —por conveniencia— una serie de actos como el incesto, aun cuando el clero católico lo prohibía.

El elemento de desilusión del personaje Manuel, ante el descubrimiento de lo que realmente es la vida de los peones en el campo, resulta ser uno de los detonantes —impulsado por su manera de pensar— de su conducta durante la historia; similar a lo que le sucede a Hamlet, pues según Andrew C. Bradley: “No fue la muerte de su padre [...] fue la conmoción moral del horrible descubrimiento de la verdadera naturaleza de su madre lo que de pronto cayó sobre él”;²¹¹ si bien es cierto que Manuel no tiene excusa de la muerte física de un ser amado, sí se justifica un luto, pues el *modus operandi* de la hacienda ha matado —metafóricamente— las ilusiones, que en él habían despertado.

Entonces, ese desencanto se convierte en una melancolía que raya en neurosis, y luego desemboca en locura. Ahora bien, lo causante de esta desilusión cumple —según el método de análisis propuesto por Villegas— una función dramática que es el factor motivador de sus actos venideros.

Por su parte, “la locura” en Hamlet resulta ser un elemento dramático que desencadena diversas acciones que van creando parte de la tensión progresiva; en Manuel, la locura atribuida (no real) cumple una función similar a la fingida por el Príncipe, pues las acciones derivadas de ella, crean reacciones en los demás personajes, al grado que la familia de los hacendados, le atribuyen sus actos rebeldes a ese aparente delirio.

En consecuencia, dicho elemento es de vital importancia para el desarrollo de las acciones debido a que en ese microcosmos de la hacienda, los personajes que representan a los detentores del poder social, se oponen a todo lo que salga de esa demencia, por ello, cuando Don Pascual, el hacendado y su esposa, hablan sobre la defensa que Manuel ha emprendido sobre la inocencia de Blas, se les escucha decir:

<<Don Julián: y en verdad que se pone pesado el muchacho...si no fuera por lo enfermo que está....

Doña Luisa: No debes hacerlo responsable de lo que dice... Ojalá y vuelva a su estado normal y todos los sermones los daré por bien empleados>>. (Cuadro II, esc. I).

El diálogo anterior tiene que ver con el hecho de señalar a Manuel como transformador del orden establecido, consecuencia de una locura que el mismo personaje niega tener; ya que para la ideología dominante de la época, quien pensaba o actuaba de una manera similar a la de Manuel, es porque estaba loco o era socialista o comunista; ser honrado, exigir justicia para los peones y la clase más desprotegida era un acto fuera de cordura, como lo expresa Manuel antes de hablar con el escribiente.

De modo que esta característica se convierte en un resorte de la acción, que ayuda a desarrollar el conflicto. Por otra parte, funciona como se ha mencionado, como medio de sobrevivencia para Manuel, pues como se observa en el diálogo del hacendado, esta

²¹¹ C. Bradley, Andrew, *Shakespearean Tragedy*, en Margarita Quijano. *Hamlet y sus críticos*, UNAM, México, 1962, p.20.

demencia le ha servido para que los poderosos, quienes reciben el efecto de la acción toleren las acciones adversas del huésped.

Ahora bien detengamos al respecto y veamos la re significación ideológica del texto clásico en un contexto diferente. En otras palabras, ¿cuál será la función ideológica que cumple la reaparición de elementos como la desilusión, melancolía, locura, etc., en el texto, en un contexto diferente?

La obra shakesperiana, plantea un *motivo* que nos lleva a pensar —de acuerdo a Margarita Quijano—, en la conducta deshonesto y vergonzosa de la madre (la reina) dentro un régimen corrupto como el del nuevo rey, Claudio. Por otra parte, si preguntáramos ¿cuál es el motivo estructurante de *En la hacienda*? Podríamos pensar en las degradantes condiciones de vida de quienes trabajan la tierra en un Sistema deshonesto y corrupto, mismas que indignan y desilusionan al visitante.

Asimismo al cuestionar ¿qué representa *Hamlet* en un contexto histórico diferente? Podemos entender que la reaparición de algunos de sus elementos obedece al afán de querer potencializar la situación básica del nuevo texto, obviamente, aplicada a otras circunstancias históricas semejantes

De esta manera, la significación ideológica que el texto de Kegel pretende comunicar en el contexto porfiriano es el de provocar una terrible desilusión por permitir un sistema traicionero para el pueblo, a quien el gobernante se debe y ha traicionado, un sistema agrícola lleno de mentira y corrupción implantado por el gobierno.

La funcionalidad ideológica obedece entonces, a la atribución que la clase dominante hacía a este tipo de pensamiento y conducta, ya que dicha manera de conducirse estaba relacionada directamente con los pensamientos socialista y comunista muy presentes y condenados por la elite en el México de finales del siglo XIX y principios del XX. Por tanto, la honradez, la justicia y no abusar de las clases desprotegidas, no tenían lógica alguna, según la ideología de la clase potentada y el pensamiento positivista que aquella proclamaba (la selección natural de las especies, la sobrevivencia del más apto, sobre el más débil); por ello, pensar así y buscar igualdad era lo mismo que ser un demente, un apestado; bajo esta perspectiva, así debía mirarse a alguien que se tildara de socialista o comunista.

Situación similar a la que —según Jonh Dover Wilson— prevalecía en la época de Shakespeare, ya que en aquella época, la demencia o locura era atribuida a una posesión demoniaca y sólo existía una cura para ese mal por medio del exorcismo que era realizado por personas debidamente autorizadas. De esta manera, las personas relacionadas con la magia negra y lo asociado con demonios o brujería, eran mal vistas y de ser encontradas culpables debían ser quemadas en la hoguera.²¹² Como se puede

²¹² Dover Wilson, John. *El verdadero Shakespeare, una aventura biográfica*. Trad. Clotilde Rezzano de Martini, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos aires, 1964. p.28.

observar, los contextos (siglos y lugares) aunque diferentes, presentan una similitud de circunstancia alrededor de la demencia, si demente podía llamársele a aquél que fuera en contra de los cánones establecidos, en contra de la mentira, el engaño y la corrupción de los potentados y si locura era la búsqueda de la justicia en un asesinato encubierto, en el caso de Hamlet, y justicia para la peonada en el caso de la zarzuela.

Así, la ideología de la burguesía y aristocracia de la época porfiriana encontraba intersección con el pensamiento de la sociedad del siglo XVII, en que el poseído, “el apestado”, debía ser enviado a la hoguera, como debían ser eliminados en el siglo XIX e inicios del XX, el socialista y el comunista.

Baste recordar que en las monarquías sólo dos figuras podían hablar en contra de los poderosos: el bufón y el loco; sólo a estos les era dado hablar con la verdad. Ya que por sus condiciones, lo que dijera el bufón podía o no tomarse en serio; algo parecido sucedía con lo que el demente dijera, pues debido a su percepción insana y fuera de toda cordura, no debía tomarse en serio lo que éste profiriera. De esta manera, las ideas provenientes de esa mente enajenada, podían ser menospreciadas y no tomadas en serio, precisamente esto sucedía con el personaje de Manuel, por eso se le hace pasar por loco. Pues aunque resulta un personaje ficticio y su historia irreal, las ideas que está planteando desde la escena en relación con la sociedad y la vida real de su época, son verídicas. Por ello, sus verdades expuestas podían ser aceptadas o simplemente pasar desapercibidas, el espectador —según su ideología o clase social— podía o no, dar crédito a sus palabras.

Sin embargo, no creo que este último haya sido el propósito del autor, por el contrario, tal vez lo que buscaba era mostrar el espejo de la realidad que se estaba viviendo y cómo el grupo de los “científicos” y la alta burguesía de la época miraban las ideas antagónicas al régimen; ideas que, finalmente, le daban una esperanza al bajo pueblo que —seguramente— comprendía bien el mensaje de la escena.

Y es precisamente en este sentido, que al existir censura y represión —desde el aparato gubernamental— a las ideas contrarias del régimen y su sistema de explotación, retomar este elemento —la locura del personaje—, parece haber sido una manera inteligente por parte del autor, ya que plantearlo así, podría no ponerlo en riesgo, pues si había reclamos al respecto, de parte de las Autoridades,²¹³ con este recurso su discurso podía verse como una postura no peligrosa. Misma que, si bien expresaba lo que en verdad sucedía en las haciendas mexicanas, al existir algún tipo de reproche se podría argumentar, que las ideas de un loco no debían tomarse en cuenta.

²¹³ Respecto a los problemas del *peonismo* y *hacendismo* como los llama Luis Cabrera, estos no se habían expuesto de manera abierta en el género chico hasta 1907, por tanto, el autor debía tener presente que con su libreto y consecuente representación podría desatar alguna inconformidad por parte de los hacendados o bien por parte de “los científicos”, quienes en su mayoría poseían haciendas y algunos de ellos pertenecían al Gabinete de Porfirio Díaz, así mismo, quede patente que el Presidente era el pilar principal de este Sistema de explotación semi feudal.

Entonces en este caso, la reutilización del texto clásico por parte del autor, obedece a esa funcionalidad dramática e ideológica —que según Villegas— aportan el texto y sus temas en el nuevo contexto ya que según él, “la utilización de un texto clásico [...] por pertenecer a la cultura legitimizada, tiene mayor posibilidad de ser aceptado dentro de un sistema político dictatorial”.²¹⁴

En esto último radica parte de esa funcionalidad, recordemos que el Gobierno durante el que se escribió este libreto era dictatorial y condenaba toda crítica y contrariedad hacia sí; pero lo extranjero —aunque no fuera del todo favorable— era respetado y aceptado por la sociedad porfiriana, e incluso por el mismo Presidente, en este sentido si el autor tomaba como modelo un texto clásico inglés,²¹⁵ el permiso para cuestionar los temas tratados estaba más que otorgado. En otras palabras, al poner estos desacuerdos en voz de un “loco” como Manuel, e insertarlo en el marco (modelo) de una obra como *Hamlet*, el autor tenía la justificación para expresar ideas contrarias al régimen y su Sistema, mismas que eran retomadas a partir de un texto legitimado por el mismo Sistema al que se estaba contrariando.

Con estas dos justificantes Federico Carlos Kegel tenía permiso ante la sociedad de su época para decir la verdad, sin poder ser cuestionado.

Y si ha de refutarse tal aseveración, recuérdese también que los autores nacionales estaban realizando una serie de experimentos escénicos, y tanto autores como artistas de diversa índole estaban realizando una serie de mezcolanzas de corrientes y estilos que producía un sin número de obras únicas por la variedad de influencias vertidas en ellas.

Finalmente, contradecir la ideología dominante desde esta trinchera y con estas armas también era un medio inteligente de combatir el Sistema.

A).-La significación de las nuevas ideas.

La justicia e injusticia, como valor y antivalor, respectivamente, se plantean en ambos textos como dos elementos que se contrastan y se complementan, en ambas historias se observa la necesidad de los personajes principales de llegar a la “justicia por mano propia”, y es que, si nos remitimos a la época en que se escribió *Hamlet* encontraremos el origen de ese planteamiento en lo que señala Anne Barton al referirse a la Inglaterra de principios del siglo XVII, aclarando que “cuando (Shakespeare) se dedicó a la historia de Hamlet, la contradicción y la actitud respecto a la venganza

²¹⁴ Villegas, Juan, *Op. cit.*, p.106.

²¹⁵ Recordemos que lo inglés, francés y español eran los modelos a seguir y la alta —de la época— no cuestionaba y, más aun, aceptaba los cánones extranjeros.

debían estar en el ambiente”.²¹⁶ De igual manera, Barton agrega que en la literatura de la época, sobre todo en la dramática, el tema de “la venganza era una preocupación y motivos centrales”,²¹⁷ es decir, de incumbencia social, y esta clase de cuestionamientos dieron justificación suficiente para que en 1584 se celebrara el Vínculo de Asociación (una especie de tribunal que se encargaba de dichas problemáticas).

Ahora bien, si este tipo de trances formaban parte de los conflictos británicos cotidianos, ¿cuáles eran los detonantes?, Francis Bacon —contemporáneo del Bardo de Avón— parecía tener una conjetura que se expresaba de la siguiente manera: “la clase más tolerable de venganza (justicia por mano propia) es la que atañe a aquellos agravios que la ley no castiga; de lo contrario, el enemigo de un hombre sigue todavía bajo la ley, y es dos por uno”.²¹⁸ En estos términos, Bacon justificaba la venganza cuando la encargada de hacer pagar los delitos, no lo hacía.

Aquí aparece la intersección con la obra de Federico Carlos Kegel, su funcionalidad ideológica radica en esto; si bien puede parecer muy probable que el autor de esta zarzuela no pudiera contar con estos análisis (Barton, Dover Wilson) sobre *Hamlet*, el retomar temas y problemáticas de esta naturaleza, podían resultar útiles a nivel dramático e ideológico, en el contexto porfiriano, debido a que la justicia tampoco castigaba a los culpables, por lo tanto —como se observa en el primer capítulo— la Ley porfiriana sólo funcionaba para unos cuantos, en este caso para beneficio de los hacendados, de los ricos; la Ley era una meretriz que se vendía al mejor postor y por ello, en la zarzuela como un “pedazo de vida” llevado a escena, a Blas no le queda de otra que hacerse justicia por su mano propia apuñalando a Pepe como medio para defender lo suyo, para hacer valer sus derechos y como una venganza, ya que “la Ley” no estaba de su lado, ni les hacía justicia.

No sabemos si en la época de La reina Isabel, la Ley no se aplicaba, todo parece indicar que su reinado era justo, pero la época lo justificaba en esos términos. Sin embargo, lo que sí sabemos es que en la época de la dictadura porfiriana, la justicia era una moneda de cambio. Y el mensaje por parte del autor era claro, si ante la injusticia, la norma no se aplicaba, era justificable proporcionársela por mano propia.

Es así que la potencialidad de una situación en un texto —según Juan Villegas— puede aplicarse a otras situaciones semejantes de la historia, y aún en circunstancias históricas diferentes.

²¹⁶ Barton, Anne. Introducción a *Hamlet*, de William Shakespeare, Traducción R. Martínez de la Fuente, Trad., de la introducción, Carlos Milla S., R.B.A Coleccionables, España, 2003, p.14.

²¹⁷ *Ídem*.

²¹⁸ *Ídem*.

Así aparece la funcionalidad ideológica de *Hamlet*, en el texto *En la hacienda*, pues si en la ficción el Príncipe expresa que “¡Algo está podrido en Dinamarca” y “Dinamarca es una cárcel” (Act.II, esc.VIII); Manuel, Antonio y Blas con otras palabras, denotan la podredumbre y vileza existente en la hacienda; por su parte Blas y todos los de su clase podrían afirmar que ese lugar también es una cárcel. Si esa ficción la llevamos al nivel de esa “*tranche de vie*” llevada al teatro, dichas aseveraciones encajan de manera precisa en el contexto del México porfiriano, pues en lo político había mucha podredumbre, y en lo jurídico —para los pobres, literalmente— el país era una cárcel.

Por otra parte, la intertextualidad del texto de Kegel —además de lo mencionado— radica precisamente en que resulta una mezcla de diferentes subgéneros como el sainete y la zarzuela, ambos con sus diferentes variantes, lírico y costumbrista, español y “americanizado”; además de tener una clara influencia del realismo y en menor medida, del romanticismo. De modo que dicha cualidad, resulta de la hibridez del mismo texto.

3.- LA SOCIEDAD MEXICANA VISTA A TRAVÉS DE LA ZARZUELA EN LA HACIENDA.

3.1.-El momento histórico-cultural (1907).

Como se anotó en el primer capítulo, durante la segunda mitad del siglo XIX, el país atravesó por una oleada de guerrillas internas que, entre sus aspiraciones, algunas pugnaban por la mejora de la nación; otras por aspiraciones de poder (individual o colectivo), como lo fueron el caso de Porfirio Díaz y el grupo de los “científicos”.

Siendo precisamente su llegada al poder y la introducción del capitalismo en el país, los que acrecentaron la servidumbre de trabajadores en la ciudad y en el campo, en fábricas, minas e industrias, así como en las haciendas de diversa producción; fue por ello que las inconformidades respecto a la injusticia social y el sistema de explotación laboral no se hicieron esperar, ya que la paz porfiriana, dice Mancisidor, “se asentó sobre la violencia, sobre la injusticia social y sobre los crímenes que, dizque para mantener la tranquilidad pública, (el Sistema) perpetró día a día”.²¹⁹

Sin embargo, fue a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la oposición al régimen comenzó verdaderamente a organizarse primero con el Grupo Político denominado Club Liberal Ponciano Arriaga, bajo la dirección del Ingeniero Camilo Arriaga, y posteriormente con la celebración del Primer Congreso Liberal de 1901 celebrado en San Luis Potosí, también presidido por el Ingeniero Arriaga. La importancia de dicho Congreso radica en que logró reunir a Clubes y grupos liberales del país de los cuales salieron los principales precursores que organizaron el movimiento armado de 1906, tales como Ricardo Flores Magón, Juan Sarabia, Librado Rivera, entre otros.

En 1906 surgió en la región fabril de Orizaba el gran Círculo de Obreros Libres, que aparentemente nació con un afán de recreación, pero que en el fondo tenía un propósito de resistencia con el que el proletariado se lanzó a la defensa de sus intereses individuales y de grupo. En junio de 1906 los obreros de Cananea, con el afán de pedir mejoras laborales, como la fijación de un jornal de 8 horas y un salario mínimo de 5 pesos por jornal, entre otras peticiones, se declararon en huelga; el resultado fue desastroso y muchos mineros, entre ellos niños y mujeres, fueron asesinados brutalmente, los dirigentes de dicha Huelga —Manuel M. Diéguez y Esteban B, Calderón— fueron capturados y enviados a la prisión de San Juan de Ulúa, en Veracruz.

Al finalizar el año de 1906 los trabajadores textiles de la región de Puebla y Tlaxcala, se declararon en Huelga General, para exigir a sus patrones mejores salarios, reducción de la jornada laboral y desaparición de los reglamentos injustos, hechos a “modo” por los dueños de las fábricas. Enterados de esto, los obreros de la región de Orizaba Veracruz y la fábrica de Algodón de Río Blanco —quienes seguían

²¹⁹ Mancisidor, José, *Op. cit.*, p.50.

trabajando— decidieron apoyar económicamente a sus compañeros huelguistas de Puebla y Tlaxcala, pero como dicha actitud no fuera del agrado de los patrones, estos decidieron como respuesta, cerrar las fábricas; la situación empeoraba y a estas huelgas se unieron los obreros de Estados como Jalisco, Oaxaca, Querétaro y el Distrito Federal.

Ante esta situación, el Presidente Díaz intervino y dio el fallo en favor de los industriales y patrones. Determinando que días más tarde —el 7 de enero de 1907— las labores de las fábricas debían reiniciar en los estados de Puebla, Tlaxcala, Veracruz, Jalisco, Oaxaca, Querétaro y Distrito federal, con las mismas condiciones de trabajo anteriores y continuando su labor de trece horas como en Río Blanco. Esto causó indignación entre los trabajadores y al iniciar el año (1907), muchas fábricas del centro del país estaban paradas, para el día señalado, los centros de trabajo abrieron sus puertas y en Orizaba los trabajadores llegaron al lugar, pero no entraron a los locales y se quedaron frente ellos, como una muestra de rebeldía.

En río Blanco los obreros, debilitados y listos para rendirse, se acercaron a *la tienda de raya* para pedir insumos y así poder volver a la labor, pero al pedir alimentos, los encargados de la tienda (extranjeros), además de negárselos, se burlaron de ellos injuriando: “a estos perros no les daremos ni agua”, contestó uno de los dependientes; la turba se abalanzó y saqueó la tienda, luego la quemó debido al odio acumulado durante años, entonces “cada trabajador traía los puños fuertemente crispados y había en su rostro odio y dolor. Los días de huelga, con su cortejo de hambre, de zozobra, les había acuñado un gesto de amargura”, ²²⁰ dice Mancisidor. Pronto llegaron rurales, policías y soldados, matando a toda persona que pudiera estar relacionada con los disturbios, se calcula que —según cifras oficiales— murieron aproximadamente 800 personas, pero es posible que hayan sido muchas más, pues los trabajadores de la fábrica eran aproximadamente 6000, acota Mancisidor.

En otros sitios cercanos, como las fábricas de Santa Rosa, Nogales, Cocolapan y el Yute en Orizaba, también se habían quemado las *tiendas de raya*, como respuesta a la protesta por la mejoras laborales, muchos trabajadores, mujeres y niños fueron muertos a balazos y bayonetazos, mucha sangre inocente se derramó, pero el coraje de miles de obreros para el año de 1907 estaba desbordado y “arremetió contra todo lo que le recordaba esclavitud”, ²²¹ dice Mancisidor, al referirse a la quema de las *tiendas* de las fábricas.

A partir de entonces, los obreros organizados ya no dejaron de reclamar mejoras laborales y salariales, a patrones y gobierno, por fin había nacido a fines de 1906 y principios de 1907, la lucha obrera organizada.

²²⁰ *Ibidem.*, p.71.

²²¹ *Ibidem.*, p.72.

Asimismo, a la par de la exigencia proletaria, estaba la antigua lucha de los campesinos por la tierra, desde la rebelión de los yaquis (iniciado en 1885), los mayos (1891), los tomochitecos (1892), los mayas (1895-1902), entre otros que buscaron la libertad agraria del campesino y la tierra, pero que al carecer de organización, su actividad fue —aunque significativa—, fugaz; porque sus acciones habían sido sofocadas de inmediato y no tuvieron éxito.

Fue luego con el nacimiento del Partido Liberal Mexicano (1906), cuando el movimiento campesino levantó la bandera de reivindicación de las tierras, un programa concreto, una disciplina social y política y una consigna que puso en pie de lucha no sólo a los campesinos, sino también a los obreros y a la pequeña burguesía depauperada, obedientes todos a las consignas sociales y políticas que el propio Partido señalaba.²²²

Precisamente al respecto, dice Kenneth Turner que bajo esta influencia apareció el primer intento de una revolución liberal fechada por los grupos liberales para el 16 septiembre de 1906, pues a decir de los rebeldes, estos contaban con 35 grupos parcialmente armados en México y dispuestos a entrar en combate, pero la conspiración fue descubierta y para la fecha prevista, los jefes de dicha sublevación habían sido muertos o enviados a prisión. No obstante Acayucan, Veracruz²²³ y Ciudad Jiménez, Chihuahua, se levantaron con una victoria de corto tiempo.²²⁴

Pese a ello, los ánimos no se debilitaron y el Partido Liberal previó una segunda fecha para un levantamiento armado, proyectado para julio de 1908, esta vez los dirigentes afirmaron contar con 46 grupos militares listos para insurreccionarse, pero los jefes liberales comentaron que “el Gobierno mexicano se enteró con anticipación y arrestó a sus miembros antes de la hora fijada”,²²⁵ pese a todo, la rebelión se llevó a cabo en algunos lugares como *Viesca* (24 y 25 de junio), *Las Vacas* (26 de junio), Coahuila; Acayucan, Veracruz y el pueblo de *Palomas* tomado el 1º de julio. La rebelión duró sólo un mes y concluyó con la captura y fusilamiento de muchos rebeldes, durante esta insurrección, dice Mancisidor “se peleó durante horas por la libertad, donde cada hombre se convirtió en un héroe [...] y los revolucionarios después de resistir las municiones, fueron derrotados por falta de elementos y parque”.²²⁶

En este contexto, el año de 1907, transcurría en un ambiente de agitación liberal, política y revolucionaria, y aunque los elementos del Partido Liberal Mexicano eran

²²² *Ibidem.*, p.81.

²²³ Esta rebelión fue encabezada por el revolucionario Hilario C. Salas que, motivado por la inquietud de los indios nativos quienes, además de estar inconformes con los abusos que sufrían trabajando en el campo, recientemente, se les había despojado de sus tierras serranas *so* pretexto de que estas albergaban “mantos petrolíferos”. Este movimiento armado “dirigido por el Partido Liberal Mexicano se propagó a los municipios de los Tuxtlas, Minatitlán y al Estado de Tabasco”, pero dicha rebelión fue sofocada.

²²⁴ Kenneth Turner, John. *México Bárbaro*, B. COSTA-AMIC, México, 1975, p.149.

²²⁵ *Ibidem.*, p.150.

²²⁶ Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.83.

perseguidos, encarcelados y asesinados por el gobierno del General Díaz, otros dirigentes habían huido a los Estados Unidos para esconderse o desafortunadamente ser encarcelados por el gobierno estadounidense.

Pese a todo, dice Mancisidor, los revolucionarios no dejaban de luchar animando al pueblo “con sus esfuerzos, con su ejemplo, con su espíritu de organización, con sus consignas”,²²⁷ contra la dictadura y hacia la liberación del trabajador mexicano.

Así, las dos rebeliones mencionadas lograron sembrar la semilla revolucionaria en México, pero también —contradictoriamente por la misma causa— lograron que su organización liberal fuese desbaratada. Por ello —aclara Kenneth Turner— entre 1905 y 1910, “no había mexicano que se atreviera a apoyar de modo abierto la causa del Partido Liberal, por temor de ser encarcelado, también bajo la acusación de estar relacionado en una u otra forma con alguna de estas rebeliones”.²²⁸

De modo que conforme avanzaba la primera década del siglo y la organización liberal maduraba, la circunstancia de sus simpatizantes, integrantes y líderes se agudizaba y se les perseguía cada vez con mayor saña. Entonces, más que nunca ser liberal y buscar el bienestar de los demás, convertía a cualquier mexicano en delincuente político, por tanto —según el Sistema— había que perseguirlo, encarcelarlo o matarlo.

Kenneth Turner muestra dicha circunstancia a través de una anécdota que relata sobre el pánico que despertó en la familia de un amigo suyo, el saber que la policía secreta había cercado su casa para buscar a quien no parecía ser culpable de delito alguno, a no ser que fuera porque, decía él: “mi amigo no había cometido ningún crimen. No se le había identificado como revolucionario; sólo había expresado simpatía por los liberales. No obstante, su familia no imaginaba otra cosa que la muerte para él”.²²⁹

Agregando que cuando la familia de su amigo (hermano, esposa e hijos), se percataron de la situación, se retorcían las manos y temblaban de miedo al saber que el perseguido había sido descubierto en su casa y se inquietaban por todo lo que podría pasarle a cada integrante de la familia, por el hecho de que la policía descubriera a un simpatizante liberal en su casa.

Para 1908 y 1909, el temor de ser descubierto liberal era generalizado ya que los asesinatos secretos por dicha causa eran comunes en el país. Había ejecuciones políticas más que en ninguna otra época y “la aparente tranquilidad de México era forzada por medio del garrote, la pistola o el puñal”,²³⁰ asevera Kenneth Turner.

²²⁷ *Ibidem.*, p.83.

²²⁸ Kenneth Turner, John, *Op.cit.*, p.150.

²²⁹ *Ibidem.*, p.142.

²³⁰ *Ibidem.*, p.143.

Lo anterior encontraba su origen en el hecho de que en cuanto el gobierno se dio cuenta que la organización liberal buscaba proyectar un candidato para la Presidencia de la República, el aparato represivo comenzó a trabajar, tratando de disolver —desde su conformación hasta 1910— todos los Clubes Liberales del país, y sus miembros principales

fueron aprehendidos por delitos ficticios, encarcelados o consignados al ejército. [...] Los periódicos liberales, expresión pública del movimiento dejaron de circular por haber sido encarcelados los directores y destruidas y confiscadas las imprentas. Nunca se conocerá la cantidad de hombres y mujeres que perdieron la vida durante esta cacería de liberales que se prolongó en los años siguientes.²³¹

De igual manera, continúa Kenneth Turner, las prisiones locales, estatales, penitenciarias, así como las prisiones militares, estuvieron llenas de ellos, “muchos millares fueron consignados al ejército y enviados a morir en el lejano Quintana Roo, en tanto que por el procedimiento de *la ley fuga* desaparecieron otros a quienes el gobierno no se atrevía a ejecutar públicamente sin pretexto”.²³² Así mismo, a esos prisioneros se les torturaba de la manera más atroz, con tal de erradicar sus ideas.

Consecuentemente, muchos escritores y periodistas mexicanos cayeron en manos de asesinos y, aunque surgieron más de 50 periódicos en diferentes lugares del país apoyando al Partido Liberal, todos fueron suprimidos por la policía. Así, en 1907, el escritor Agustín Tovar murió envenenado en la cárcel de Belén; el periodista Jesús Martínez Carrión y el escritor Alberto Arns, salieron de la cárcel para morir en un hospital por el maltrato recibido; el Dr. Juan de la Peña, director de un periódico liberal, murió en la prisión de San Juan de Ulúa y, sería interminable la lista de escritores, periodistas y hombres que criticaban —de una u otra manera— al Gobierno, y que fueron víctimas de este. Los mismos dirigentes del Movimiento Liberal Mexicano, como los hermanos Ricardo, Jesús y Enrique, Flores Magón, Antonio I. Villarreal, Librado Ribera, Manuel Sarabia y muchos más, aún en el exilio, pasaron mucho tiempo en la cárcel por haber publicado periódicos de oposición al régimen y por luchar por la liberación y dignidad de los mexicanos, así como por su ideología liberal que desde 1906, intentó cambiar la situación por la vía pacífica, pero que una vez agotadas las posibilidades, decidieron organizar una fuerza armada con el propósito de derrocar al dictador y su gobierno, por medio de la revuelta.

¿Pero qué era lo que hacía tan odioso al movimiento liberal mexicano, frente al grupo en el poder y el Gobierno, además de su oposición e intención de derrocarlo? Tal vez su Programa y sus intenciones de reivindicación laboral y social, pues entre sus principales intereses e ideas estaban la mejora de las condiciones laborales y de vida del trabajador mexicano, como ya se ha mencionado anteriormente en el Programa del Partido Liberal Mexicano.

²³¹ Kenneth Turner, *Op.cit.*, pp.145-146.

²³² *Ibidem.*, p.146.

Aun con las carencias que pudiera tener dicho Programa, se notaba un primer intento pensado y organizado de los distintos grupos opositores al Gobierno de Díaz, por ello, dice Mancisidor que “para explicarse estas contradicciones, hay que tener presente el espíritu pequeño burgués de los componentes del Partido Liberal Mexicano, su origen anarco-sindicalista y su extracción liberal clásica”.²³³

Así, para 1907, la ideología liberal comenzaba a incrustarse y crear conciencia en el pensamiento del trabajador mexicano rural y ciudadano; sin embargo, las clases proletarias resentían más que nunca las consecuencias del sistema personalista de Díaz.

Ese año hubo crisis cíclica, sequías en algunas regiones, incluyendo el norte del país y el sur de los Estados Unidos, luego de la sequía vino el exceso de lluvia y como consecuencia muchas minas cerraron, los trabajadores mineros migrantes en los Estados Unidos fueron despedidos y tuvieron que regresar a México cayendo en el desempleo. A partir de entonces (1907) y hasta 1910, la población en general, principalmente los pobres y las creciente clase media, se vieron sumidas en una catástrofe económica, general, asegura Friedrich Katz;²³⁴ al respecto Luis Cabrera reafirma: “cuando se hicieron evidentes el malestar y el descontento de las clases proletarias, fue en 1907 en ocasión de la crisis económica por la cual atravesaba el país”.²³⁵

Por su parte, la actividad cultural se desarrollaba con normalidad y los habitantes del país —principalmente de la ciudad— disfrutaban las tardes y noches, con *vistas* del recién llegado cinematógrafo que —para entonces, según Luis Reyes de la Maza— ya contaba con salas destinadas para su proyección, tales como el Salón Rojo, la Sala Pathé, el Salón Variedades, el Salón Monte Carlo, y el High Life Eden Concert;²³⁶ también había teatros que hacían funciones de cinematógrafo como el Riva Palacio, el Apolo, entre otros. Fue así que a propósito de la llegada de este nuevo entretenimiento, José Juan Tablada que entonces escribía para *El Imparcial* mencionaba que: “en nuestra vida real los cinematógrafos ágiles y sutiles, devoraron al formidable monstruo de la tanda”²³⁷ y aunque la aseveración del periodista y poeta —al fin, conservador y burgués— parecía ser más un deseo que una realidad, el cinematógrafo comenzaba a ganarle público al teatro en general.

²³³ Mancisidor, José, *Op.cit.*, p.55.

²³⁴ Katz, Friedrich. *La guerra secreta en México, Europa, Estados Unidos y la revolución mexicana*, Trad., del inglés Isabel Fraire, del alemán, José Luis Hoyo, Colección Problemas de México, Era, México, 1981, pp.36-37.

²³⁵ Cabrera, Luis. “La solución del conflicto” en *Obra Política de Luis Cabrera*, estudio preliminar y edición de Eugenia Meyer, Vol. I, UNAM, México, 1992, pp.259-260

²³⁶ *El Imparcial*, 16 de Mayo de 1907, En Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*. Tomo III, 1900-1910, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1968, p.353.

²³⁷ *El Imparcial*, Marzo de 1907, en Reyes de la Maza, Luis, *Op., cit.*, p.347.

Por otra parte, el Estado comenzaba a poner atención a las obras de origen mexicano y la recién formada Sociedad de Escritores de México iniciaba su lucha pugnando porque a los autores y obras nacionales, se les valorara y otorgaran espacios para su representación.

Mientras tanto, en los teatros funcionaba el sistema de tandas vespertinas y nocturnas, sabatinas y dominicales; el repertorio era tan variado que se podía ver ópera, opereta, zarzuela, género dramático y género chico. Por ejemplo, a principios de año en el teatro Arbeu se presentaban obras de Shakespeare como *El mercader de Venecia*, *El rey Lear*, *Otelo*, así como *El gruñón* de Carlo Goldoni y *Edipo Rey* de Sófocles,²³⁸ entre otras obras de este talante.

Para el mes de abril Virginia Fábregas y su compañía dramática, inauguraban su temporada de Pascua en el Teatro Renacimiento; en el Principal se presentaba la temporada de Opereta, así como su repertorio natural de tandas españolas; el Teatro Circo Orrín representaba ópera italiana, igual que el Arbeu donde se cantaban óperas como *Aida*, *Mignon*, *Gioconda*, *Otelo* de Devorak, *Bohémie* de Puccini, *Tosca*, *Carmen*, *Juana de arco*, y *Zulema*, esta última de Elordy y Rubén M. Campos (mexicano), entre otras, dice Enrique de Olavarría y Ferrari.²³⁹

Para el mes de agosto, se inauguró uno de los mejores teatros de la ciudad en aquella época, el Teatro Lírico, que fue inaugurado por los dueños del lugar y el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Licenciado Justo Sierra.

En noviembre, el Teatro Hidalgo presentó *Don Juan tenorio* de Zorrilla, y un mes antes, por iniciativa y lucha de la Sociedad de Escritores de México, se había presentado —aunque sin éxito— en el Principal —lugar que generalmente representaba obras españolas o extranjeras— una zarzuelilla de Rafael Medina titulada *¡Pum!*, misma que recibió una severa crítica por parte de los puritanos de la época, calificándola de copia española y pornográfica, con todo, y gracias a la labor de los miembros de la citada Sociedad de Escritores, para este año, el teatro mexicano comenzaba a ganar espacios de representación y gusto en el público nacional.

Pasando precisamente al género chico, María Conesa (actriz española) se presentó ese año en el teatro Principal con *La gatita blanca* que fuera un éxito rotundo, pero como en cada función aumentara “la dosis de doble sentido en sus *cumplés*, un inspector multó a la actriz por cantar un *cumplé* demasiado indecente”.²⁴⁰ También y con motivo de la huelga de Cananea se representó *Sangre Obrera* en 1906, y *Rebelión* en 1907, con el tema de los mayas, ambas, censuradas por el gobierno y

²³⁸ *El imparcial*, Enero de 1907, en Reyes de la Maza, Luis, *Op.cit.*, pp.342-343.

²³⁹ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Prólogo De Salvador Novo, Tomo IV, Porrúa, México, 1961, pp. 2952, 2956.

²⁴⁰ E. Bryan, Susan. “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”, en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 33, No. 1, La sociedad capitalina en el porfiriato (julio- septiembre, 1983), p.149, en <http://www.jstor.org/stable/25135851>

en el último caso, el periodista Lorenzo Rosado —autor de la obra— fue obligado a salir del país, por la clara connotación rebelde y liberal de su obra.

En este contexto, según Armando de María y Campos, en abril de 1907 se estrenó en el Teatro Principal de Guadalajara la zarzuela *En la hacienda*, de Federico Carlos Kegel, y para fines de ese año el Teatro María Guerrero de la ciudad de México la re estrenaba, siendo tal su éxito que de 1907 a 1909 “se representó en todos los teatros de barriada” de la ciudad capital, e “incontables veces en los del interior de la república”,²⁴¹ según de María y Campos; cabe resaltar —según estos datos— el tiempo que se estuvo representando dicha zarzuela en los escenarios —y aun cuando sus representaciones no hayan sido continuas— es notoria para la época, debido a que los estrenos y obras nuevas — más aun siendo de autores mexicanos—, tenían un promedio de “vida” en cartelera de una, dos o tres funciones, las que más, una o dos semanas de representación.

En este sentido, podría resaltar el mérito de que fuera llevada “a todos los teatros de barriada”, y cabría entonces la pregunta —aunque podría obviarse— ¿a qué se debió que gustó tanto al populacho y las clases baja y media? ¿Por qué no se llevó a los teatros del centro de la ciudad, si para fines de 1907, allí se estaban aceptando ya obras de género chico de autores mexicanos? ¿Si la obra fue exitosa, a qué se debió que el público de la *elite* no llevara a sus teatros esta zarzuela?

Las respuestas parecen evidentes debido al contenido de esta zarzuela y su mensaje. Parece también que Armando de María y Campos nos orienta a responderlas con la siguiente información anecdótica, al decir que cuando Álvaro Obregón, recorría el país durante la lucha armada pedía a las “compañías que actuaban en los teatros, representaran la zarzuela de Kegel porque a través de sus escenas enviaba al pueblo un sencillo y contundente mensaje de rebeldía”.²⁴¹

Fue así que para el año de 1907, el teatro culto, obrero, frívolo y costumbrista, convivían y se contaminaban unos y otros para ir entretejiendo la madeja de lo que años más tarde, sería nuestro Teatro Nacional.

²⁴¹ María y Campos, Armando de, *Op. cit.*, p.40.

3.2.- La vida social en el porfiriato: las haciendas.

En la actualidad, cuando escuchamos el nombre de alguna hacienda mexicana, de inmediato puede llegar a la mente la imagen de una magnífica construcción colonial o porfiriana, que nos permita imaginar y remontarnos a la vida cotidiana del pasado. Sin embargo y debido —precisamente— al transcurrir del tiempo, algunos de estos lugares han sido castigados por el paso de los años, por las balas de la revolución o por el fuego de la masa campesina que encendió las llamas en sus trojes, patios e iglesias, como una venganza de lo que estos lugares le habían provocado, coraje e indignación, rabia.

Pese a ello, entre las salas y pasillos de esas antiguas edificaciones, y entre los gruesos paredones derruidos a punto de caer, se adormecen historias, leyendas, voces y recuerdos que bien valen un desvelo a la luz del candelabro, con relatos de la abuela, que nunca dejan de ser inquietantes.

Algunas de esas historias resultarán gratas, otras desagradables —dependiendo del lado que se hubiese estado—; para la alta clase, las memorias podrían ser agradables; para la estirpe de la peonada, más valiera mejor no recordarlas. El dolor podría ser acentuado, si los pasajes del recuerdo aluden al periodo comprendido entre 1876 y 1910, etapa en que los trabajadores de las haciendas nacionales pasaron los momentos más difíciles de la historia campesina; el sistema laboral bajo el cual se desempeñaban fue convertido en un infierno, una prisión, lenta muerte, según veremos en este estudio.²⁴²

Primero se habrá de mencionar que para estudiar la vida rural en las haciendas porfirianas, hay que recurrir al estudio de Friedrich Katz, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, en el que para comprender el tema se señala la necesidad de distinguir tres zonas geográficas principales en el país: Norte, Centro y Sur.²⁴³

Por otra parte, cabe mencionar que durante este periodo, el 80 % de la población era rural, por tanto, la agricultura era —según Jean Meyer— en un 70 % el sostén alimenticio de la población mexicana, y de 1880 a 1910, la población aumentó de 9 a 15 millones de habitantes, de los cuales, para 1910, once millones vivían en el campo, conformando —el campesinado o peonada— el 62 % de la población activa de ese tiempo.²⁴⁴ Asimismo, durante este periodo la economía mexicana se había convertido

²⁴² Claro que no todo fue detestable durante este periodo, seguramente hubo momentos memorables y hasta agradables, muchos jornaleros allí se enamoraron, tuvieron sus hijos, los vieron crecer, etc., pero según los estudiosos del tema, el predominio de la difícil vida en las fincas porfirianas fue el común denominador de la existencia efímera de los peones en el campo.

²⁴³ Katz, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, trad. Antonieta Sánchez Mejorada, Colección problemas de México, Era, México, 1980, pp.25-48.

²⁴⁴ Meyer, Jean. *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910)*, SEPSETENTAS (SEP), México, 1973, pp.221-224.

en exportadora y su progreso estuvo basado en el aprovechamiento progresivo de los recursos naturales, con una mano de obra barata y capital y tecnología extranjeras. De esta manera, para 1900 existían dos tipos de producción agrícola bien definidas: la de exportación y la de subsistencia, la primera se había incrementado en detrimento de la segunda que iba en picada, como también lo iban los salarios de la clase trabajadora.²⁴⁵

Sin embargo, la situación en las diferentes zonas del país no era uniforme, cada región tenía sus problemáticas y particularidades. Paradójicamente, en las tres regiones la división del trabajo aumentaba, la desigualdad entre ricos y pobres se acentuaba, había crecido la urbanización en las ciudades, y en los campos se acentuaba el rezago en todos sus niveles, sobre todo para la clase trabajadora.

A).-El origen de la hacienda porfiriana.

Entre los orígenes de la situación anterior, se encontraban las *Leyes de Colonización y Terrenos Baldíos* decretadas en 1883 por el presidente Díaz, mismas que propiciaron el despojo de tierras en pueblos y comunidades campesinas, y que “en seis años las Compañías deslindaron 32 millones de hectáreas, luego compraron otros 14.8 millones de hectáreas (13% del territorio nacional)”, dicen Francisco y Marco Antonio González Gómez.²⁴⁶ Pero, lo reprobable de esto, era que la mayor parte de esas tierras “deslindadas” habían pertenecido durante siglos a las comunidades indígenas, algunas —incluso— habían sido heredadas desde la época prehispánica y otras, otorgadas por la Corona Española, sin embargo, con las Leyes antes mencionadas eso no fue respetado, y a los pueblos nativos les fueron violenta e ilegítimamente arrebatadas sus tierras, dejando a sus habitantes sin trabajo y sin sustento para alimentar a sus familias.

Por si aquello no bastara, en 1889 y 1890 nuevas leyes —dictadas por la Presidencia de la República— suprimieron la propiedad colectiva (comunal o ejido) e insistieron en el establecimiento de la propiedad privada de las tierras de los pueblos, obligando a las comunidades a dividir sus tierras en terrenos más pequeños y establecer títulos de propiedad privada (individual); por ello, para 1906, año en que fueron disueltas las Compañías Deslindadoras, se habían despojado y repartido a la vez, 44 millones de hectáreas para depositarlas “en manos de un reducido número de hacendados y compañías extranjeras”, de lo cual “880 mil kilómetros cuadrados, casi la mitad del territorio nacional, estaba en manos de 11 hacendados”,²⁴⁷ abundan Francisco y Marco Antonio González Gómez.

²⁴⁵ *Ídem.*

²⁴⁶ González Gómez, Francisco y Marco Antonio González Gómez, *Del porfirismo al neoliberalismo*, en Sierra Campuzano, Claudia, *Op.cit.*, p.359.

²⁴⁷ *Ibidem.*, p.359-360.

Consecuentemente, el arrebato de tierras comunales de los pueblos — principalmente de origen indígena— dejó a sus pobladores en total indefensión, quedando “libres”, sin tierras que trabajar y sin granos que comer; al mismo tiempo la expansión y crecimiento de las haciendas y latifundios, con tamañas propiedades creaban la necesidad de requerir muchos brazos y comenzaron a contratar a los antiguos dueños de las tierras despojadas; los peones por necesidad y hambre, tuvieron que apearse o avecindarse en las haciendas cercanas para poder mantener a sus familias, aceptando los bajos salarios y condiciones de trabajo ofrecidas por los terratenientes quienes conociendo la situación vulnerable de los jornaleros, supieron aprovechar las circunstancias y en vez de mejorar las condiciones de trabajo de los campesinos, conservaron y extremaron las condiciones deplorables que habían sentado la hacienda colonial y la hacienda del siglo XIX.²⁴⁸

Al respecto dicen Margarita Carbó y Andrea Sánchez:

La destrucción de la comunidad y la pequeña propiedad, representó el episodio fundamental del proceso de liberación de obra de mano de obra indispensable a la industrialización, la gente liberada de su propiedad o lazos comunitarios permaneció en proporción mayoritaria en el campo al servicio de los enriquecidos terratenientes.²⁴⁹

De esta manera, “las relaciones señoriales antiguas entre los hacendados y sus peones persistieron” y las condiciones de servidumbre arraigada se acentuaron, ante el pequeño grupo de hacendados y latifundistas, había 70,000 mil comunidades agrícolas habitadas por 1.5 millones de peones acasillados y 2 millones de aparceros,²⁵⁰ dicen Francisco y Marco A. González Gómez, a esto había que sumarle los temporales y deportados.

En otras palabras, el 96% de la población rural estaba integrada por peones, y sin embargo sólo “el 1% de los pueblos y comunidades poseían el 15 % de la tierra cultivable”.²⁵¹

Ante tales cifras, es evidente que —antecedida por las épocas pasadas— la administración implantada por el porfiriato en relación a la tierra

Forjó un sistema de servidumbre impuesto por los grandes hacendados y terratenientes, nacionales y extranjeros, cuya prosperidad gravitó sobre la explotación de las grandes masas

²⁴⁸ *Ídem.*

²⁴⁹ Carbó Margarita y Andrea Sánchez, “México bajo la dictadura porfiriana”, en Semo, Enrique (Coordinador), *México un pueblo en la historia*, Tomo 2, en Sierra Campuzano, Claudia. *Op. cit.*, p. 377.

²⁵⁰ González Gómez, Francisco y Marco Antonio González Gómez, *Op.cit.*, p.360.

²⁵¹ *Ídem.*

campesinas. [...] Así desaparecieron las comunidades indígenas y los campesinos mexicanos, en su generalidad indios, descendieron a la vergonzosa condición de siervos.²⁵²

Como consecuencia para 1910, el 90% de las familias campesinas mexicanas carecía de tierra cultivable y sobre sus espaldas pesaba la miseria y desilusión, agregan Francisco y Marco Antonio González Gómez.²⁵³

B).- Definición de hacienda y tipos de propiedad rural.

Pasando a otros aspectos y precisando lo antes tratado, se debe mencionar que hasta antes de la dictadura, una buena parte del campesinado trabajaba para una agricultura de subsistencia y el excedente para la venta de consumo nacional o incluso de exportación; pero llegado el porfiriato, dicha situación se invirtió y entonces en las haciendas se produjo para vender y exportar, pasando el autoconsumo a segundo término. Fue entonces cuando “las haciendas en México alcanzaron su máxima extensión en la historia del país”,²⁵⁴ convirtiéndose muchas de ellas, en grandes latifundios en manos de un sólo dueño y este crecimiento estuvo estrechamente ligado a la penetración del capitalismo interno y externo en el campo mexicano. Pues fue — como ya se ha señalado— a iniciativa del gobierno que se redistribuyó la tierra en beneficio del sector moderno y privado,²⁵⁵ dice Jean Meyer.

Por lo anterior, se hace necesario distinguir los diferentes tipos de propiedad rural existentes, entre los que estaban —según Meyer— el latifundio, la hacienda, la ranchería y el rancho.

El latifundio tradicional era un vasto dominio sub explotado de manera paternalista, que iba en rápida regresión económica, ya que su enorme extensión no permitía que se aprovechara toda la tierra para su producción.

La hacienda era aquella propiedad que poseía más de 1000 hectáreas, destinada principalmente a la producción de origen agrícola, ganadero y productos diversos como la minería, entre otros. Sus productos se destinaban principalmente para el comercio con las ciudades o la exportación. Poseía mejores tierras que el latifundio y era de menor extensión que él.

²⁵² Mancisidor, José, *Op.cit.*, pp.40-41.

²⁵³ Winstano Luis Orozco al referirse a la situación de los peones, decía que “esos hombres que carecen de todo, esclavos hoy del hacendado, del industrial y de todo aquel que posee dinero. Esos hombres ofrecidos diariamente como holocausto a los cuarteles, a las cárceles, a la prostitución y a las viles pasiones de cuantos ocupan un peldaño más alto que ellos en la escala social”. (Winstano Luis Orozco, *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos*”, en Mancisidor, José, *Op. cit.* p.41).

²⁵⁴ Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op.cit.*, p.9.

²⁵⁵ Meyer, Jean, *Op, cit.*, p. 222.

Las rancherías por su parte, estaban integradas por un grupo de ranchos que eran trabajados principalmente por propietarios particulares y que estaban destinados principalmente al autoconsumo mientras el excedente, a la venta local o foránea. De igual manera, podía considerarse ranchería aquel grupo de caseríos constituidos con una población de diez a cien personas.

El rancho por su parte, era una extensión menor de 100 a 1000 hectáreas, que igualmente era trabajado por el propietario, su familia y algunos asalariados. Se trataba de una pequeña réplica de la hacienda, sin contar con el capital, ni extensión de terreno con que contaba aquella, lo producido se destinaba al autoconsumo y el excedente se destinaba para la venta a las haciendas, latifundios, ciudades cercanas o el mercado interno del país. En 1900 había 33,000 ranchos y en 1910, 50,000 en todo el país, según estadísticas de la época.

La parcela o pegujal, era una cantidad mínima de tierra —generalmente de mala calidad— que se les daba a los peones acasillados para que la sembraran y la cosecha de ella, servía para el autoconsumo de su familia. Asimismo, cabe aclarar que las tierras de las haciendas se dividían en tres zonas según el uso que se les daba: el área productiva, marginal y el área no explotada o de reserva.²⁵⁶

C).- Tipos de hacienda.

Debido a que este subtema lleva a comprender, principalmente, la vida en las haciendas —sin desligarnos de los otros tipos de propiedad— nos remitiremos principalmente a ellas, tomando en cuenta la investigación de Gisela Von Wobeser quien señala la existencia en el país —durante el siglo XIX— de cinco tipos de haciendas, a saber: las cerealeras, ganaderas, azucareras, pulqueras y de productos tropicales; mismas que perduraron aun entrado el siglo XX, a este tipo de fincas agregaríamos las de tipo minero y la mixta.

Para distinguir cada una de ellas, dice Von Wobeser, se ha de señalar que las ganaderas ocupaban “las zonas marginales” del Norte de la república (Chihuahua, Coahuila, Sonora); las cerealeras y pulqueras, principalmente “las tierras altas y medias de la Meseta Central (Estado de México, Puebla Tlaxcala, Hidalgo, Guanajuato, Querétaro, Jalisco); y las azucareras y de productos tropicales localizadas en las tierras bajas de clima caluroso (Morelos, Chiapas, Oaxaca, Tabasco).²⁵⁷

De lo anterior, se detalla que las cerealeras producían principalmente, maíz y trigo; en menor cantidad, cebada, frijol, haba, garbanzo, entre otros cereales. Las zonas con

²⁵⁶ Von Wobeser, Gisela. *La formación de la hacienda en la época Colonial, el uso de la tierra y el agua*, UNAM, México, 1989, p.78.

²⁵⁷ *Ibidem.*, p.69.

mayor producción de estos cereales eran la región de Puebla-Atlixco-Tepeaca, el bajío, así como las zonas situadas al norte y al oeste de la ciudad de México, también en menor escala, Oaxaca y Veracruz. Este tipo de haciendas producían —como se ha señalado— para el autoconsumo, además del mercado interno de las grandes ciudades, llegado el porfiriato estas fincas se convirtieron principalmente en exportadoras. Cabe señalar que el trigo era consumido por la población blanca y el maíz, por los indios y los animales de carga o tiro.²⁵⁸

De manera similar, las haciendas ganaderas se dedicaban principalmente a la crianza de ganado bovino y equino, y estaban ubicadas en bosques y estepas tropicales, así como en los despoblados Estados del norte. Criaban animales de trabajo como mulas, bueyes, asnos y equinos, que eran utilizados en labores agrícolas, en el transporte y como fuerza motriz para accionar molinos. Asimismo, engordaban animales para comercializar la carne, el cebo y las pieles. “El capital y la mano de obra que había que destinar a este tipo de haciendas era menor respecto a las otras, pues los animales vivían libremente en el campo, en un estado semisalvaje y sólo eran concentrados en ciertos periodos del año”,²⁵⁹ dice Von Wobeser.

Mientras François Chevalier afirma que este tipo de haciendas estaban asociadas generalmente a unidades agrícolas o a algún obraje,²⁶⁰ es decir, que las necesidades de las fincas obligaban a los propietarios a asociarse a otras haciendas; las tierras que se empleaban para estos fines eran de baja calidad y por tanto baratas. En ellas, unos cuantos vaqueros, comandados por un caporal eran suficientes para cuidar rebaños de gran tamaño.

Por su parte, las haciendas de ganado menor criaban ovejas, cabras, entre otros animales pequeños, ubicándose éstas en el norte de la capital, alrededores de Puebla, Tlaxcala, Toluca, Querétaro, así como en los Estados del norte del país.

En lo que respecta a las haciendas pulqueras, estas se dedicaban a la producción de la bebida que estuvo tradicionalmente en manos de los indígenas, pero que a partir del siglo XVIII —al ver la nobleza de la producción de pulque— los españoles empezaron a producirlo y comercializarlo, pues resultaba un buen negocio ya que requería poco capital y poca mano de obra; a ello obedece que en los llanos de Apan la producción ganadera pasó a segundo término y la producción pulquera ganó terreno en esa región. De esta manera, además de consumirse en las regiones donde era producido, el pulque era enviado a ciudades como la de México, para su venta y consumo.²⁶¹

²⁵⁸ *Ibidem.*, pp.69-76.

²⁵⁹ *Ibidem.*, pp.73-74.

²⁶⁰ Chevalier, François, citado por Von Wobeser, Gisela, *Op. cit.*, p.74.

²⁶¹ Von Wobeser, Gisela, *Op.cit.*, pp.74-75.

Tocante a los *ingenios* o haciendas azucareras, eran junto con la minería, unidades productivas que requerían mayor capital y mano de obra. Demandaban mucha fuerza de trabajo, maquinaria costosa y las fincas generalmente eran grandes. Las principales zonas azucareras se ubicaban en los actuales Estados de Morelos, Michoacán y Veracruz.

En relación a otro tipo de haciendas, cabe mencionar las de productos tropicales, que cultivaban café, cacao, índigo, entre otros productos destinados principalmente a la exportación. Dichos lugares surgieron principalmente en zonas calurosas y costeras como Colima, Huatulco, Acapulco, Oaxaca, Tabasco y la zona del Soconusco (Chiapas). Por su parte las haciendas de producción de henequén, muy demandado a fines del siglo XIX y primeros años del XX, se erigían —predominantemente— en Yucatán.

Cabe destacar —dice Von Wobeser— que “independientemente de que la mayoría de las haciendas agrícolas sostuvieran algún ganado para proveerse de animales de trabajo y de tiro, y las ganaderas produjeran cierto número de productos agrícolas básicos para el autoconsumo, hubo un gran número de haciendas mixtas”,²⁶² siendo común este tipo de fincas, más aun cuando hablamos de propiedades medianas y pequeñas, pues aparentemente la mayoría de estas, eran mixtas y practicaban tanto la agricultura de alimentos básicos, como la ganadería de especies mayores y menores para su subsistencia.

D).- Estructura física de una hacienda.

Ahora bien, para darnos una idea de cómo era la vida en las haciendas de la época habrá que iniciar conociendo cómo eran éstas, qué había allí, cómo estaban conformadas, quiénes las habitaban, en qué condiciones vivían y cuáles eran las relaciones que entablaban sus habitantes de acuerdo al cargo y *status* que ocuparan en el lugar, además de otros aspectos que ya iremos abordando. Comencemos por conocer la conformación física de dichos lugares.

En lo que respecta a su forma de organización, relaciones laborales, formas de producción, entre otros aspectos, cada región (Norte, Centro y Sur) tenía sus formas particulares y diferentes, incluso de una hacienda a otra cercana, la vida podía ser muy distinta. Sin embargo, todas poseían cualidades comunes —algunas heredadas desde la Colonia— que las hacían parecidas; en este sentido, varios aspectos de la vida común en las haciendas eran similares o idénticos, desde Chihuahua hasta Yucatán. Entre ellos, podía estar la conformación física de las fincas.

De esta manera, cada uno de estos lugares, tenía una casa principal donde habitaban o llegaban de visita los dueños de la finca, este lugar era conocido como *casco*, también existía —dependiendo del tamaño de la hacienda— una zona para los

²⁶² *Ibidem.*, p.76.

empleados de confianza —que a veces estaba en el interior de la construcción— y otra zona destinada a los trabajadores agrícolas, generalmente ubicada, fuera del *casco*.

Para darnos una idea de la conformación física de estas construcciones, tomaremos como ejemplo el caso de las haciendas cerealeras y ganaderas, que eran las más comunes, además de las mixtas.

Comenzaremos por mencionar, que cada tipo de finca disponía de los espacios necesarios para el fin con que había sido creada, por ello no todas las haciendas eran iguales ni contaban con el mismo tipo de construcción, material, lugares, etcétera. Sin embargo, la propiedad porfiriana se distinguió por tener una estructura más o menos similar en cuanto a sus espacios.

Por ejemplo, las grandes haciendas cerealeras contaban con un conjunto de edificaciones como la casa de vivienda o construcción principal de los amos (*casco*), en ella había generalmente, una sala grande y principal, recámaras, cocina o cocinas (dependiendo el tamaño de la construcción), corredores, una capilla o templo religioso (donde se efectuaban las misas de domingo y ritos litúrgicos concernientes a las festividades u ocasiones especiales), las casas o chozas para trabajadores (alrededor de la construcción principal), “los graneros y trojes, los corrales para animales de trabajo y tiro, así como los sitios destinados a la trilla y el aventadero donde se separaba el grano ya trillado de la paja”,²⁶³ dice Von Wobeser, además, las haciendas contaban con pegujales para los peones, tierra de labranza y terreno para apacentar los rebaños o ganados. Algunas propiedades contaban dentro de su territorio con lagunas, *jagüeyes*, manantiales (*ojos de agua*) y en el mejor de los casos, algún río que pasaba por allí y nutría sus tierras.

Por su parte, las haciendas ganaderas, apunta Von Wobeser,

no requerían grandes instalaciones para el ganado, ya que éstas sólo se limitaban a algunos corrales, tampoco se necesitaban viviendas para los trabajadores, ni capilla, sólo unos cuantos pastores se hacían cargo de los rebaños. En caso contrario, únicamente las haciendas grandes contaban con este tipo de edificios.²⁶⁴

En su caso, las haciendas pulqueras se componían principalmente de la casa del dueño, cuartos para los trabajadores de “confianza”, la sección administrativa, la capilla, chozas para los demás peones trabajadores residentes (en caso de haberlos), y el tinacal donde se administraba el trabajo de los *tlachiqueros*, se registraban las entradas de *aguamiel* y salidas de pulque.

Si se puede observar entre unas y otras, hay similitudes y diferencias, quizá a ello se deba que Arnold Channing y J. Tabor Frost decían a principios del siglo XX

²⁶³ *Ibidem.*, p.72.

²⁶⁴ *Ibidem.*, p.74.

que “cuando conoces una hacienda las conoces todas, la diferencia está en la extensión”,²⁶⁵ y aunque la aseveración pudiera parecer un exceso, tenía su parte de verdad, obviamente no aplicaba para las formas de organización y trabajo, así como a las relaciones laborales, salarios, o formas de sujeción de los peones. Sin embargo, en lo que se refiere a la estructura física de las haciendas, ésta era similar a la de las demás por muy pequeña que fuera la construcción, en este sentido, los arqueólogos británicos —Channing y Tabor— describen de esta manera a la finca mexicana.

Una enorme casa de una sola planta con revocadura, construida sobre una plataforma de poca altura, con un amplio corredor de arcos en el frente, dentro de un inmenso patio bordado de cal y canto, con un portentoso arco de entrada, digno de una catedral por su amplitud y su altura. Alrededor del patio se amontonan las chozas de los indios, el corral para sus mulas, los establos, y qué sé yo qué más. La mayoría de las haciendas, por lo menos las más apartadas en el interior, tienen aire de decrepitud y abandono. Las ostentosas rejas han perdido las bisagras o sencillamente ya no existen y en su lugar se han instalado barreras de vigas atadas con lazos o lianas.²⁶⁶

Con lo anterior, podemos darnos una idea general de lo que había en una hacienda mixta, que eran la mayor parte de fincas existentes, pues las medianas o pequeñas que eran las mayoritarias, eran mixtas, predominantemente agrícolas y ganaderas, sobresaliendo alguna de las dos actividades, pero necesariamente complementándose.

E).- Estratificación social y funciones dentro de una hacienda.

Antes de iniciar este apartado, habrá que recordar a John Rutherford, cuando menciona que se podía llegar a ser propietario de una finca de dos maneras: por herencia y adquisición; el primer caso se refería al hecho de que los abuelos y los padres habían sido terratenientes y al morir, habían heredado sus propiedades a sus hijos o parientes, a este modo, Rutherford le llamaba hacendado de *rancio abolengo*; el segundo caso se refiere al hecho de haber adquirido la finca de las muchas maneras que hubo para hacerse de una propiedad durante este periodo (deslinde, compra-venta, compadrazgo, usurpación del terreno, etc.) a este tipo de propietario, el especialista norteamericano le llamó hacendado *advenedizo*.²⁶⁷

Sin embargo, tanto unos como otros, generalmente preferían no permanecer en la hacienda y dejarla a cargo de un administrador o mayordomo, mientras el dueño pasaba la mayor parte del tiempo en sus propiedades de la ciudad y sólo los fines

²⁶⁵ Channing, Arnold y J. Tabor Frost, “Esclavitud en las haciendas”, *The American Egypt: a record of travels in Yucatán*, en Katz, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, Op. cit., p.61.

²⁶⁶ *Ídem*.

²⁶⁷ Rutherford, John, *Op. Cit.*, p. 315.

de semana, fiestas u ocasiones especiales, visitaban el lugar como quien visita una casa de campo o va por asuntos de negocio a recibir rentas y contar ingresos²⁶⁸ que el administrador y su gente debían entregar al hacendado.²⁶⁹

En este tenor, a cada propietario o dueño de finca, los trabajadores —herencia de la conquista y el periodo Colonial— le llamaban “amo”, con toda la carga connotativa que puede llevar este término. Asimismo, durante este periodo muchos de los “amos”, eran a la vez industriales, empresarios, políticos, grandes comerciantes o integrantes de la Banca.

Ahora bien, otra de las características comunes de estos lugares es que en cada uno de ellos, había roles que cubrir y funciones que desempeñar, los “amos” por ejemplo, daban órdenes, el personal de confianza —administrador, mayordomo, capitanes, capataces, etcétera— obedecía y replicaba mandando a sus subordinados, y la gran masa de trabajadores se encargaba de acatarlas y hacer producir la tierra para generar ingresos y acrecentar la riqueza del primero en este orden.

En consecuencia, dice Friedrich Katz, los trabajadores de las haciendas “no constituían una masa uniforme en condiciones idénticas, sino una jerarquía muy compleja de grupos sociales [...] había diferencias en el acceso a la tierra, a los recursos, al paternalismo del hacendado, además de (la) diferencia étnica y social”.²⁷⁰

De esta manera, agrega,

La diferenciación y estratificación social dentro de las haciendas era mucho más compleja de lo que generalmente se supone. No eran únicamente dos grupos: el del hacendado, el administrador o mayordomo y unos cuantos empleados favorecidos, y el de la gran masa amorfa de peones. Había por lo menos tres grupos empleados claramente diferenciados que tuvieron diferente desarrollo en la época porfiriana”.²⁷¹

Bajo estos parámetros, el primer grupo estaba conformado por el administrador, el mayordomo, el personal de vigilancia —que aumentó considerablemente de 1876 a 1910—, capitanes y capataces; en algunas haciendas modernizadas, el grupo de técnicos que operaban la maquinaria adquirida y que sólo ellos podían manipular. A este grupo también pertenecían los arrendatarios más prósperos, algunos ganaderos y los *terceros* más ricos, los vaqueros —que usaban caballo y pistola y algunas veces fungían

²⁶⁸ Cabe señalar que esta práctica no la llevaban a cabo el 100% de los propietarios ni en la totalidad de las fincas, si bien aunque era una generalidad, había propietarios —principalmente los de “rancio abolengo”— que preferían “estar al ojo del amo”, y vivían en su hacienda o cuando tenían más de una, preferían estar aleatoriamente de una a otra, para vigilar de cerca sus territorios.

²⁶⁹ Carpizo, Jorge. *La constitución mexicana de 1917*, Porrúa, México, 1998, p.14.

²⁷⁰ Katz, Friedrich. *La servidumbre agraria en México, en la época porfiriana*, *Op. cit.*, p.31.

²⁷¹ *Ibidem.*, p.51.

como personal de vigilancia—, así como cierto número de acasillados con acceso a las tierras de la hacienda y a privilegios paternos del hacendado, digamos que eran los protegidos de la hacienda.²⁷²

El segundo grupo estaba integrado por la mayoría de los acasillados que habían logrado conservar el uso de las tierras de la hacienda y alguna forma de adelantos periódicos sobre sueldos. Ellos disfrutaban de mayor seguridad laboral y de favores de parte de los dueños de las fincas, respecto a la masa de aldeanos despojados que trabajaban como medieros, arrendatarios y trabajadores eventuales.

El tercer grupo, estaba integrado por los trabajadores que habían empeorado absolutamente durante el porfiriato, en él había acasillados que perdieron el uso de la tierra (*pegujales* y tierras de pastoreo), una mayoría de arrendatarios medieros, así como trabajadores eventuales endeudados o a contrato, que vivían en condiciones de semi o plena esclavitud.

En lo que se refiere a dicha estratificación, sólo se señala lo tocante a los roles, en cuanto a las funciones específicas que cada uno desempeñaba, estas se observan a continuación de mayor a menor rango, dentro de una escala organizativa al interior de la hacienda.

En primer término estaba el dueño de la hacienda o “amo”, que podía ser extranjero o mexicano, pero —predominantemente— era adinerado o con una posición social acomodada. Generalmente, pertenecían a la raza blanca y eran la máxima autoridad en una finca.

Luego estaba el Administrador, que se encargaba de hacer funcionar —en todos los sentidos— la finca, y representaba al “amo” ante los trabajadores. El mayordomo primero, era la mayor autoridad mientras no estaba el administrador, existían otros mayordomos²⁷³ que fungían como jefes menores. El escribiente, era quien se encargaba de anotar en la libreta o *libro de la hacienda* y contabilizar en la *tienda de raya* las deudas de los empleados, sirvientes, peones y trabajadores en general. El rayador era, el pagador.

Luego estaba el caporal, quien estaba a cargo de los vaqueros y en las fincas ganaderas, había uno por cada siete de ellos; los vaqueros eran quienes cuidaban del ganado, montaban a caballo y generalmente estaban armados; el capitán, en algunas propiedades era el encargado de conseguir trabajadores en las cercanías del lugar y en otras, el que estaba a cargo de los capataces; los capataces (según la dimensión de la finca) estaban bajo las órdenes del capitán y eran encargados de vigilar, cuidar y hacer trabajar durante la jornada a los peones o sirvientes del lugar, así mismo eran los

²⁷² *Ibidem.*, pp.51-52.

²⁷³ En las haciendas grandes, había varios de ellos, nombrándose en orden descendente en relación a su jerarquía, teniendo mayor rango el mayordomo primero.

responsables de “arrear” a los trabajadores a punta de golpes, latigazos o palos para hacerlos volver al trabajo en caso de que alguno dejase de cumplir con sus tareas durante el jornal; el *mayacol* (o verdugo), era el encargado de hacer las “limpias” (castigo corporal con látigo u otras “herramientas”) de los peones en las haciendas, principalmente henequeneras, pero también se observaba su presencia en las haciendas del centro de la república, por ejemplo en el Estado de Tlaxcala. El *tlacualero* era responsable de ir a las poblaciones cercanas y recoger las tortillas o comida que las esposas o familiares enviaban a los peones temporales.²⁷⁴

La siguiente escala es la más baja en el rango de trabajadores, en ella están el velador, cargador, pastor (cuidador de ganado menor), caballerango, porteros de casa y campo, mozos de casa, cochero, hortelano y peón, jardinero, carretero, (acarreador de pastura para los animales), porquero, potrero (cuidador de los potreros), milpero, sembrador, regador, yuntero (barbechando tierras), albañil, carpintero; en el caso de las haciendas azucareras, el cortador de caña, acarreador de caña en tranvía, cuadrilla de caldera, velador de caldera, peones en general, entre otros tipos de cargos y funciones, dependiendo del tamaño y actividad que se desarrollara en cada lugar.

Este último estrato se refiere a las diferentes labores que se podían desempeñar dentro de una finca, principalmente de gran tamaño o dedicada a diversas actividades, pero no quiere decir que todas las haciendas contaran con todos y cada uno de los tipos de trabajadores que se han señalado.

De igual manera, se hace necesario destacar que el primer grupo formaba un conjunto privilegiado al estar más cercano al “amo”, sin embargo, la mayor parte de empleados, sirvientes y peones formaban una muchedumbre con pocos o nulos privilegios y representaban la mayor parte de los trabajadores.

F).- El peonaje (o *peonismo*).

Como se puede observar, para el óptimo funcionamiento de una finca, fuera grande, mediana o pequeña, se requería la mano de obra de gente que trabajara para ella en sus diferentes cargos, roles y jerarquías, de esta manera la organización de estos espacios, no cambió mucho con respecto a la hacienda Colonial, sin embargo, como ya se ha mencionado, hubo aspectos que desaparecieron y otros que se pronunciaron; entre unos y otros vinieron a empeorar las condiciones de trabajo y las relaciones entre empleador y empleado.

Fue entonces que “el amo” y el patrón, influenciados por el pensamiento capitalista, buscaron a toda costa encumbrar la explotación de los trabajadores que en su mayor parte eran jornaleros o peones agrícolas, independientemente que fueran temporales o acasillados, aparceros o arrendatarios, todos en mayor o menor medida, eran abusados económicamente y terminaban —unos más, otros menos— endeudados y sometidos a las necesidades del lugar y “el amo”.

²⁷⁴ Kenneth Turner, *Op.cit.*, p.48.

Es así que tras estos antecedentes, al hablar sobre los trabajadores de una hacienda del sureste del país, Karl Kaerger,²⁷⁵ describe la situación del peonaje de la siguiente manera:

En cada hacienda existen los llamados criados o sirvientes que viven en ella con sus familias. Inclusive. Muchos nacieron allí. Se les arraiga a la propiedad señorial a través del crédito y en forma tal que el trabajador endeudado es obligado hasta por la policía a continuar trabajando. Si llegara a huir de la hacienda se le obliga a regresar, mientras que la simple suscripción de un contrato no justifica legalmente el empleo de medidas coercitivas en contra del trabajador, cosa que es un remanente de la concepción esclavista del mundo”.²⁷⁶

Si bien esta situación señalada por Kaerger es la que prevalecía en las haciendas de Yucatán, cabe destacar que la situación era similar —con sus variantes— a lo largo de todo el país, en las fincas del periodo porfiriano.

Por otra parte, y si es verdad que dichas condiciones —en buena medida— fueron herencia de los periodos históricos anteriores (etapa colonial y siglo XIX), también es cierto que fue durante este lapso cuando se pronunciaron y exacerbaron, llegando a convertirse en parte de la problemática central que enfrentaban los jornaleros del país, durante la dictadura porfiriana.

Y fue tal el efecto de dichas circunstancias, provocado en las masas campesinas, que Luis Cabrera en 1911, lo planteó como uno de los principales malestares sociales causantes del conflicto que llevaron a la revolución mexicana, definiendo esta circunstancia del campesinado nacional como *peonismo o peonaje*, que en sus palabras era “la esclavitud de hecho o servidumbre feudal en que se encuentra el peón jornalero, sobre todo el enganchado o deportado del sureste del país, y que subsiste debido a los privilegios económicos, políticos y judiciales de que goza el hacendado”.²⁷⁷

El problema fundamental era que el *peonaje* existía en todo el país, sus condiciones tenían variantes en cada región, pero el *Sistema* —llamado *hacendismo* por Cabrera— era la estructura principal en el campo mexicano. La situación mencionada, hacía que la peonada quedara en una situación vulnerable y de gran indefensión ante los hacendados y terratenientes, teniendo que soportar bajos salarios, malos tratos, pérdida de la libertad, el abuso —en todos los sentidos—, la explotación irracional por parte de los “amos”, entre otras ofensas que afectaban la dignidad humana del trabajador.

²⁷⁵ Perito alemán enviado por el gobierno de su país a estudiar la agricultura del continente americano por cuestiones económicas, quien en su *Informe* describe las condiciones del campo mexicano durante el porfiriato y estuvo en América entre 1899 y 1902.

²⁷⁶ Kaerger, Karl, *Landwirtschaft und Kolonisation im Spanischen Suedamerika*, en Katz, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op.cit.*, p.59.

²⁷⁷ Cabrera, Luis, *Op.cit.*, p. 257.

G).-Tipos de peón.

El presente estudio tiene como propósito enfocarse en las circunstancias particulares que presentaban los peones de campo, principalmente de quienes se dedicaban al trabajo en la tierra de labor. Lo anterior, debido a que todo parece indicar que la trama de la zarzuela de Kegel se desarrolla en una hacienda mixta (cerealera y ganadera), pues dicha finca cuenta con animales y tierras para rentar a los peones como Blas, quien en el cuadro uno, escena uno —luego que ha pedido a Petra se case con él — el peón considera convertirse en mediero y así juntar dinero suficiente para el casorio, por eso dice: <<pediré al amo que me dé yunta a medias [...] y como el año venga tal como yo lo quiero, al salir la cosecha...>>, es decir, de acasillado, se convertirá —temporalmente— en mediero y con ello, comenzará a adquirir deudas.

Ahora bien, para comprender mejor lo que se está tratando, es menester definir el término *peón*, que según la Real Academia Española, significa jornalero que ayuda al oficial, y en América es empleado para designar al que trabaja en una hacienda bajo las órdenes de un capataz.²⁷⁸ De acuerdo a lo anterior, efectivamente la mayoría de los trabajadores jornaleros (acomodados, acasillados o temporales) estaban subordinados a un capataz y en su mayoría —al inicio del porfiriato— eran indígenas que provenían de castas o grupos étnicos.²⁷⁹ Situación que al paso de los años fue cambiando ya que el descenso de los grupos mestizos y blancos, los llevó también a pertenecer a la fuerza de trabajo en condiciones similares a las castas.

Así mismo, la fuerza de trabajo en las haciendas estaba integrada por trabajadores acasillados (residentes o por año), eventuales (temporales o de tarea), arrendatarios, aparceros o medieros, y en casos del sur y sureste (Oaxaca, Chiapas, Tabasco, Veracruz), por los deportados y enganchados.

En términos generales, las características de los diferentes tipos de peón eran las siguientes.

a).-Los residentes o acasillados vivían en la hacienda de manera permanente, todo el año, según Jean Bazant,²⁸⁰ había dos tipos de peones residentes: los acomodados y los acasillados comunes, en algunas haciendas había una diferencia bien marcada entre ellos, mientras que los primeros gozaban de mayores privilegios como recibir una ración de maíz diaria y una parcela o *pegujal*;²⁸¹ los segundos, no recibían ración. Sin

²⁷⁸ García Pelayo, Ramón. *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Ediciones Larousse, México, 1985, p.486.

²⁷⁹ Baerlein, Henry, “Los esclavos de Yucatán”, en Friedrich, Katz, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op. cit.*, p.72

²⁸⁰ Bazant, Jean, “Peones, arrendatarios y medieros en México. La hacienda de bocas hasta 1867”, en Friedrich, Katz, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op. cit.*, p.16.

²⁸¹ Al respecto, Katz comenta que en las haciendas de cacao en Tabasco, los peones recibían medio zontle (2.24 hectáreas) de tierra cultivable, a cambio de trabajar para la hacienda cuando fueran requeridos con un jornal de 25 centavos y una ración diaria de alimentos.

embargo, conforme avanzaba la primer década del siglo XX y la situación de los jornaleros empeoraba, en muchos lugares se les dejó de dar *pegujal*, que de por sí, era demasiado pequeño para cubrir sus necesidades alimenticias anuales, ya que lo que producía el peón en su parcelita era lo que ocuparía para su subsistencia y la de su familia durante el año, y si esto no le alcanzaba, se veía obligado a comprar a la hacienda en su *tienda de raya*.

Con todo, la circunstancia de estos, no era la misma en todo el país, incluso en la misma región y en la misma hacienda, la situación podía variar aun para el mismo tipo de peones. De lo que sí podemos estar ciertos, es que la mayoría de las haciendas agrícolas o cerealeras se servían de este tipo de trabajadores, aunque en menor cantidad que los peones temporales quienes representaban la mayor parte, acota Kenneth Turner.

Del mismo modo, los acasillados recibían mejor trato que los eventuales y “se beneficiaban” con “las bondades” del sistema paternalista de la hacienda que consistía en recibir adelantos y créditos de la finca, a ello obedece que siempre estaban endeudados y en una buena proporción, agrega Katz, la mayoría eran trabajadores agrícolas, pero también estaban entre ellos, sirvientes permanentes del lugar como mayordomos, caporales y vaqueros.²⁸²

b).- Los labradores temporales o gañanes eventuales, acudían a las haciendas durante la siembra y la cosecha, eran una especie de trabajadores migratorios que en ocasiones iban de propiedad en propiedad buscando trabajo y cuando terminaba su contrato agrícola, se empleaban en minas o en las mismas ciudades, este tipo de peones fue aumentando durante el periodo porfiriano, constituyendo el estrato más bajo en la escala social de las haciendas, dicen Margarita Carbó y Andrea Sánchez.²⁸³ Normalmente, ellos realizaban la mayor parte de las labores y “representaron el más alto grado de proletarización agrícola, normalmente no recibían adelantos, ni contraían deudas con la hacienda”.²⁸⁴

c).-Los arrendatarios, podían alquilar desde una pequeña parcela hasta una gran extensión o rancho entero; había quienes poseían tierras propias, además de las que alquilaban; algunos trabajaban por sí mismo sus tierras, mientras que otros contrataban trabajadores. Iniciado el siglo XX, los arrendatarios de gran parte del país fueron obligados a sembrar a medias, cultivando lo que la hacienda requiriera y pagando el alquiler de la tierra. Sus condiciones fueron de más a menos y al final del porfiriato, una gran cantidad de arrendatarios estaban endeudados con los terratenientes.

²⁸² Por ejemplo en la hacienda de Bocas, San Luis Potosí, había 55 sirvientes acomodados que gozaban de privilegios y el resto, 265 peones acasillados comunes, no recibían ración.

²⁸³ Carbó Margarita y Andrea Sánchez, *México bajo la dictadura porfiriana*, en Sierra Campuzano, *Op. cit.*, pp. 378-379.

²⁸⁴ *Ibidem.*, p.378.

d).-Respecto a los medieros o *aparceros*,²⁸⁵ su condición era muy variable dependiendo de la región, la hacienda y el sistema empleado por cada terrateniente. A algunos propietarios les interesaba más obtener la parte de la cosecha que les correspondía en la aparcería, mientras que a otros les interesaba el trabajo que los medieros podían proporcionar a la finca. Los medieros podían vivir en la hacienda misma o en aldeas y comunidades cercanas, unos eran agricultores de subsistencia que apenas cubrían sus necesidades, mientras otros producían excedentes para vender.

Esta clase de convenios —de aparcería— con los pequeños agricultores duraban poco tiempo y el dueño de la tierra tenía la facultad de revocar o quitar el convenio cuando éste quisiera. Asimismo, al llegar el siglo XX, los hacendados —motivados por su ambición y las condiciones laborales que prevalecían en el país— buscaron reducir el pago de los medieros con el propósito de obtener ingresos al nivel de la producción directa de las tierras, así los terratenientes podían aumentar sus ganancias a costa del trabajo de arrendatarios y aparceros. Situación que fue favorecida por el hecho que desde 1895, el salario de los trabajadores agrícolas del país se redujo considerablemente.

e).-Los deportados o enganchados, eran principalmente gente incomoda al régimen político o al sistema económico de la época, gente sin trabajo o humilde, que bajo cualquier pretexto era detenida, encarcelada y enviada de manera ilegal y extrajudicial a las regiones más apartadas del país (Valle Nacional, Yucatán, Quintana Roo) con el fin de convertirlos en peones al servicio de haciendas o latifundios que estaban protegidos por jefes políticos, gobernadores o miembros del gabinete porfiriano.

Grosso modo estos eran los peones agrícolas que existían durante este periodo, cabe señalar que sus condiciones de vida y trabajo fueron disminuyendo a medida que avanzaba el sistema económico implantado por la dictadura. De esta manera, la mayor parte de ellos

²⁸⁵ Hasta finales del XIX, según Kaerger, existían dos tipos de aparceros: medieros al rajar y medieros al quinto. Los primeros aportaban sus propios instrumentos de labranza y sus propios bueyes, recibiendo la mitad de la cosecha; los medieros al quinto utilizaban maquinaria y herramienta de la hacienda para trabajar y recibían el cincuenta por ciento de la cosecha, menos la quinta parte de esa mitad. “Quedándoles el 40 por ciento de la cosecha [...] al comenzar el siglo XX, sólo unos cuantos trabajadores privilegiados seguían sembrando a medias; los demás se habían convertido en medieros al quinto”, (Kaerger, *Op.cit.*, en Katz, *Op. cit.*, p.35) en la mayor parte de las haciendas productoras de maíz y trigo (cerealeras) la situación era similar, con algunas diferencias mínimas. Todo parece indicar que, en la zarzuela de Kegel, Blas se había convertido en mediero al quinto, pues iba a pedir “a medias” la yunta y demás herramientas para trabajar.

Para este tipo de peones, fueran cuales fueran las condiciones del contrato, no había garantía alguna para ellos, el hacendado podía presentarse repentinamente “y confiscar toda la cosecha” no existiendo “ningún Tribunal ante el cual recurrir. En la época de Díaz, después de la expropiación de tierras comunales, aumentó la gente que buscaba alquilar tierras, lo cual favorecía la explotación”, (Katz, *Op.cit.*, p.36) de ello, se aprovechaban los terratenientes y abusaban de la necesidad de la gente.

se convirtieron en deudores de las haciendas en el mejor de los casos, en blanco de explotación y, en casos extremos —como los deportados— estos llegaban literalmente a encontrarse con la muerte, ya que si no escapaban, iban a morir al lugar que eran enviados.

H).-Las viviendas de los peones de hacienda.

A excepción de los sirvientes de suma confianza y mayor importancia para la hacienda —los acomodados—, quienes podían tener su aposento o dormitorio dentro de la misma finca, las viviendas de los peones acasillados y sirvientes comunes, se situaban en los alrededores de los *Cascos* o casas principales de los amos —similar a los latifundios de la edad media— en chozas pequeñas, como las que describe Luis Enrique Erro en su novela *Los pies descalzos*, y que según Claudia Sierra Campuzano relata la vida de los peones de una hacienda en la que él vivió.

En gran contraste con el casco, la ‘cuadrilla’ era miserable [...] en medio del conglomerado, en una fila de cuartos de adobe, sin ventana, pero con una abertura destinada a la puerta, vivían los favorecidos [...] cada cuarto de cuatro por cinco metros, se consideraba como una casa para una familia. Estaban todos numerados y eran hasta cincuenta y siete. El resto de las casas de cuadrilla se aglomeraba alrededor de esta edificación por todos lados. Cada casa era un sólo cuarto en el cual dormía, naturalmente en el suelo, toda la familia, y adentro de la cual se cocinaba la mayor parte del año. Era una parte importante del miserable salario. Los peones sus mujeres y niños estaban llenos de piojos, vestidos de sucios harapos, comidos por la fiebres. Los pisos interiores, al igual que los podríamos llamar calles, eran de tierra floja. En tiempo de lluvias, las calles eran lodazales. Terreno y casas de la cuadrilla eran propiedad de la hacienda, la cual por conducto de los empleados, podía dar o quitar esa o aquella casa a este o aquél peón con entera libertad.²⁸⁶

El fragmento anterior, aunque pertenece a un relato de carácter literario, tiene la virtud de ser de índole documental y autobiográfico, permitiendo recrear las viviendas que habitaban los peones agrícolas acasillados y complementar la información que dejaron Kaerger y Kenneth Turner cuando, por ejemplo el primero, se refiere a las viviendas de los acasillados del centro del país diciendo que: “cada hacienda posee una serie de chozas, por lo general muy primitivas, para alojar a las familias de los trabajadores que viven allí”.²⁸⁷

Kenneth Turner, por su parte, al referirse a los jacales de los esclavos²⁸⁸ en Yucatán, mencionaba que de 700 esclavos, 380 —más de la mitad— “están casados y viven con sus familias en chozas de una pieza”,²⁸⁹ con sus respectivos pegujales constituidos en lotes de 50 metros cuadrados que le servían a los niños y mujeres para sembrar algo, aun cuando esa tierra fuera de mala calidad.

²⁸⁶ Erro, Luis Enrique, *Los pies descalzos*, en Sierra Campuzano, *Op.cit.*, p.378.

²⁸⁷ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op.cit.*, p.104.

²⁸⁸ El peón y el esclavo, según Kaerger y Turner, vivían y trabajaban en condiciones similares, por tanto hablar de esclavo o peón durante el porfiriato, era hablar de una circunstancia muy parecida.

²⁸⁹ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.21.

En el caso de las viviendas de los deportados o enganchados, estas eran un tanto diferentes y no tenían parangón, pues ellos habitaban en verdaderas prisiones como lo detalla el periodista estadounidense, en su *México Bárbaro* cuando describe el dormitorio de los trabajadores en una de las haciendas de Valle Nacional —propiedad del Presidente Municipal del lugar—, donde generalmente se enviaban a enganchados o deportados.

“La sepultura” es una de las fincas más pequeñas del Valle. El dormitorio es solamente de 12 por 4.5 mts. Y aloja 70 hombres y mujeres cada noche. Adentro no hay bancas; nada más que tierra desnuda y un delgado petate para cada durmiente [...] Más tarde esa misma noche, vimos el local lleno de miserables que tiritaban de frío, por el viento huracanado y la lluvia que caía a torrentes. En pocas horas la temperatura debió bajar unos 5° C. ²⁹⁰

D).-El endeudamiento como mecanismo de esclavitud.

Otro elemento constitutivo del sistema económico de explotación rural y el *peonismo*, era el endeudamiento que, aunque se regía como una herencia de la época Colonial en México —cuando no tenía gran relevancia— ahora, en este periodo, pasó a convertirse en uno de los pilares de la hacienda rural como institución, mecanismo del cual Kaerger se refiere así: “el medio legal para atar criados a una hacienda consiste en hacerles un pago adelantado que, en su situación, significa que el trabajador que huye de la hacienda puede ser regresado a la fuerza por la policía”,²⁹¹ para ser obligado a continuar trabajando. Por la naturaleza de este mecanismo y para poder lograr este sometimiento laboral, las leyes fueron modificadas por el propio Estado de manera tal, que dejar tras de sí una deuda con el “amo” o patrón por parte de un jornalero, significaba una falta grave que debía ser castigada.

Fue así que la Institución porfiriana tenía tan premeditadas sus maneras de proceder para sostener este sistema, que según Kaerger

Los pagos por adelantado se hacen generalmente cuando un joven nacido en la hacienda llega a la edad de 18 ó 20 años, o se casa. El amo le da entonces, cien, ciento cincuenta o doscientos pesos para que establezca su casa y ambas partes acuerdan que esa suma, y cualquier otra que se adelante posteriormente, en caso de accidente o enfermedad, nunca se pagarán. A ese precio vende su libertad el joven yucateco. ²⁹²

Al respecto, cabe hacer algunas precisiones, si bien Kaerger en su aseveración señala que se le daba crédito al “joven nacido” en el lugar, en ese mismo estudio el perito

²⁹⁰ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p. 85.

²⁹¹ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, *Op.cit.*, p.29.

²⁹² *Ídem*.

alemán menciona que no sólo se le otorgaba “el beneficio” al oriundo, sino a todo aquel que llegara a esa edad y contrajera matrimonio, asimismo y aun cuando la situación que se plantea corresponde a la península sureña, se tienen noticias que dicha práctica de endeudamiento era una práctica común en otras haciendas de la república mexicana como las del centro y el bajío. Por último, cabe aclarar que dicha afirmación se refiere a los acasillados y no a los deportados o contratados temporales.

Por su parte, Luis Cabrera señala otro tipo de préstamos comunes que se realizaban durante el año, principalmente en festividades de carácter religioso —ya que la mayor parte de la peonada era creyente católica—, tales como las Pascuas de Resurrección (Semana Santa), Todos Santos, Noche Buena y Navidad, y la fiesta del Santo Patrón de la finca, junto con algunas otras fechas importantes para la vida del trabajador. Al menos así lo señala Cabrera:

Cuando llega la Semana Santa, la mujer necesita estrenar unas enaguas de percal; los hijos, un par de huaraches, y el hombre un cinturón o camisa con que cubrir sus carnes. Como para el peón (acasillado) no existe absolutamente ninguna otra fuente de ingresos que el jornal, no tiene otra parte a dónde acudir más que al patrón de la finca para que le haga el préstamo de Semana Santa.²⁹³

De esta manera, dichos créditos, consistían en una expresión de generosidad por parte del hacendado y su afán por “el bienestar de sus trabajadores”. Así, “en muchos casos el prestigio y la importancia del trabajador crecía al parejo de su deuda con el hacendado”, dice Kaerger.²⁹⁴

En contratate, esa bondad encubierta tras los préstamos, contribuía a eslabonar una verdadera cadena de esclavitud para los trabajadores, acota Luis Cabrera²⁹⁵ ya que con el paso de los años el peón se acostumbraba a ese modo de vida y en muchas ocasiones aunque tenía la oportunidad de huir junto con su familia, no lo hacía, permaneciendo en la finca más que por temor o fuerza, por ese sentido de honradez y vergüenza por parte del peón, además,

Por una especie de fascinación que le reproduce su deuda, (ya que) considera como su cadena, como su marca de esclavitud, como su grillete, la deuda cuyo monto nunca sabe el peón con certeza [...] *deuda humanitaria* en apariencia, cristiana, sin réditos y que no sufre más transformación en los libros de la hacienda que el de dividirse a la muerte del peón en tres o cuatro partidas que van a soportar los nuevos mocetones que ya se encuentran al servicio de la finca.²⁹⁶

A ello se debe que los peones fijos o acasillados, tenían libertad sólo de nombre, pues en realidad estaban atados a la hacienda y las constantes deudas contraídas —en

²⁹³ Cabrera, *Op.cit.*, p.497.

²⁹⁴ Kaerger, Karl., *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *La servidumbre agraria en México en la época del porfiriato*, *Op. cit.*, p.38.

²⁹⁵ Cabrera, *Op. cit.*, p. 497.

²⁹⁶ *Ibidem.*, p.498.

ocasiones de hasta 400 ó 500 pesos, impagables durante una sola existencia— los mantenían atados siempre a la finca, de modo que el sistema se convertía en una atadura en la que estaban inmersos acreedores y beneficiarios.

Lo anterior, era propiciado debido al salario tan bajo y la pobreza en la que estaban sumidos estos últimos, quienes —como ha dicho Cabrera— tenían la necesidad de solicitar préstamos no para ostentar lujos, sino para sobrevivir y no dejar morir de hambre o enfermedad a los suyos, o bien para cumplir con las obligaciones religiosas y familiares. Por su parte, el prestador tenía los propósitos de ganarse la voluntad del peón y su fidelidad hacia él y la hacienda, mostrando un interés paternalista y así comprar veladamente la libertad del peón y su servicio incondicional para los trabajos que a éste se le encomendaran.²⁹⁷

De esta manera, se pueden identificar diferentes tipos de préstamo, los de índole familiar y social-religioso, como casamientos, días de fiesta, entre otros, solicitados de manera directa y personal a la hacienda, administrador o “amo”; y los de índole laboral, efectuados mediante el sistema de aparcería o arrendamiento de la tierra, así como los motivados por la necesidad de sobrevivencia realizados principalmente en *la tienda de raya*, para adquirir productos de primera necesidad.

Este último caso se debía a que los salarios tan bajos que el peón ganaba por jornal diario (15 a 25 centavos), no alcanzaban para su subsistencia, de modo que— además de estar obligado “por acuerdo”, a comprar en la hacienda— al ser escaso su *efectivo* aquél se veía en la necesidad de adquirir sus alimentos (maíz, manteca, sal, etc.) para él y su familia, en *la tienda de raya* del lugar, donde al pedir un producto éste podía pagar con una especie de “vales” que le habían sido entregados como parte de la raya (pago) semanal, quincenal o mensual, según fuera el caso, además, que dichos “cupones” sólo tenían valor en la hacienda que habían sido entregados, de modo que a cambio de ellos, se entregaba el producto.

Otra forma de obtener insumos, era pedir fiado o que una deuda se “cargara a la cuenta”, entonces el tendero anotaba en el *libro de deudas* lo que —según él—, el peón había pedido a la tienda, el día de *raya* (pago), *el rayador* (pagador) apoyado por el escribiente, —luego de revisar en *el libro deudas* la lista del trabajador— le descontaba de su pago lo que anteriormente se había fiado y en muchas ocasiones en

²⁹⁷ Sin embargo, no siempre resultaba esta fórmula, dice Katz, pues en un estudio realizado —a encargo del Episcopado de Tulancingo, Hidalgo— por el terrateniente y Doctor Refugio Galindo, a principios del siglo XX, este demostró que luego de recibir *habilitación* los peones pasaban más días en ociosidad, los préstamos no estimulaban a los peones sino todo lo contrario: a la larga los desanimaba y, los favorecidos con deudas no eran los mejores en el desempeño de sus labores, sino los peores. Pues se sentían deprimidos ante la acumulación de deudas que ellos sabían no terminarían de pagar. (Katz, Freidrich, *Op. cit.*, pp.38-39).

lugar de recibir dinero, el trabajador quedaba debiendo a la tienda una suma que cada vez aumentaba. A esta artimaña los peones le llamaban “la cargadilla”, y concretamente consistía en anotarle al peón una deuda mayor a la que en verdad había contraído, ya fuera por anotarle —premeditadamente— más productos de los que había pedido, o por aumentarle arbitrariamente el costo del precio de los productos adquiridos, o las dos circunstancias juntas.²⁹⁸

A este último punto, Kaerger se refiere de la siguiente manera: “los productos además de ser de mala calidad, eran aumentados de manera arbitraria por la administración del lugar, en un 30 hasta un 50 % o más de su precio real en el mercado”.^{299, 300}

Como se puede apreciar, engaños como estos— perpetrados por los tenderos, pagadores y escribientes— eran propiciados debido a que los peones— aun cuando tenían derecho a saberlo— nunca se les daba a saber con exactitud el monto de sus deudas, situación que era exacerbada debido al analfabetismo y la poca instrucción escolar de la mayor parte de los trabajadores. Lo anterior, hacia un “caldo de cultivo” para el engaño, así cuando el peón regresaba a la tienda, la deuda que había dejado en su última visita, ya había aumentado aun sin haber adquirido más productos.

Por lo antes señalado, la importancia de la *tienda de raya* en la administración de la hacienda porfiriana, radica en que en ella “la contabilidad de cada trabajador representaba sólo un aspecto de la hacienda que controlaba las cuentas de los trabajadores registrados en la tienda[...] además de mantener un registro detallado de las relaciones entre la hacienda y sus trabajadores”,³⁰¹ asimismo era la encargada de mantener un registro general de ingresos, egresos, compras, costos, inventario de existencias, ganado, equipo, construcciones, las mejoras anuales de las fincas, impuestos, etcétera

A ello se debe que la *tienda de raya* jugó un papel tan importante dentro del *sistemas de deudas* de la Institución, como una estrategia para mantener los niveles necesarios de mano de obra, así como elemento económico, que dentro de sus diversas funciones

²⁹⁸ Según Katz, la finca obtenía ganancias elevadas en esa transacción de vender o pagar con productos, por ejemplo, el almud de frijoles que costaba \$1.50 en el mercado, en la tienda de raya se vendía a \$2.25; un buey de cuarenta pesos se vendía en ochenta. (Katz, *Op.cit.*, p.30).

²⁹⁹ Kaerger, en Katz, *Op. cit.*, p.134.

³⁰⁰ Por ejemplo, dice Kaerger que en la hacienda de Santa Lucía, los trabajadores adquirían 77 tipos de productos de la finca a través de la *tienda de raya*.

³⁰¹ W. Konrand, Herman, “El peonaje por deudas y la tienda de raya en la hacienda colonial: interpretaciones pasadas y presentes”, en Jarquín Ortega, María Teresa (Coordinadora). *et. all. Orígenes y evolución de la hacienda en México: siglos XVI al XX*, El Colegio Mexiquense A.C., Universidad Iberoamericana, INAH, México, 1990, p.134.

fungía como “un mecanismo que administraba la contabilidad del lugar y como una unidad de acceso y distribución de bienes materiales controlables por la hacienda”.³⁰²

Por ello, decía Luis Cabrera en diciembre de 1912 ante la cámara de diputados, “la tienda de raya no es un simple abuso de los hacendados; es una necesidad económica del sistema de manejo de la finca; no se concibe una hacienda sin tienda de raya”,³⁰³ como no se concibe una sociedad capitalista sin un Banco. La “tienda de raya” era el Banco de la hacienda y formaba parte del sistema complejo de explotación hacia el jornalero.

Frente a esta situación que resistían los peones y a medida que la dictadura se iba afianzando, “la mucha administración y poca política” —acorde con el pensamiento capitalista mundial— se convirtió en una soga asfixiante para la clase trabajadora, circunstancia que logró endurecer las relaciones de trabajo y que concedió al empleador un régimen de empoderamiento sobre la sumisión de los empleados.

En consecuencia, los mecanismos para contratar personal, los jornales, los salarios y el trato en los centros de trabajo rurales, es decir, las haciendas, se miraban como a continuación se señala.

J).-Los jornales.

Al respecto, cuando Kenneth Turner viajó a México (1908) observó una situación que le sorprendió mucho de una hacienda en el Estado de Oaxaca y que relata de la siguiente manera.

Cuando me acosté esa vez a las 9:30 pm., una cuadrilla de esclavos todavía trabajaba cerca del granero. Cuando desperté a las 4 am. Los (mismos) esclavos recibían sus frijoles y tortillas en la cocina destinada a ellos. Cuando me metí en la cama dos de las sirvientas de la cocina del Presidente Municipal (y dueño de la finca) aún trabajaban duramente: no podía dormir y estaba observándolas por los espacios que había [...] a las 11 pm. Una de ellas se fue. Faltarían 5 minutos para las doce cuando la otra también se marchó; pero menos de cuatro horas más tarde, las vi otra vez trabajando, trabajando, trabajando [...] Sin embargo, tal vez les iba mejor que a las que molían el maíz o las aguadoras; con el hijo del Presidente visité la cocina de los esclavos a las 5 am., y comenté lo exhaustas que se veían aquellas mujeres; él me informó que se levantaban a las 2 am, y que nunca tenían tiempo para descansar durante el día.³⁰⁴

Aun cuando la situación que describe el periodista Norteamericano se refiere a un lugar del sureste donde los trabajos eran extremos y allí se enviaba a los enganchados y deportados, la situación era similar o igual, en muchos lugares del resto del país;

³⁰² *Ídem.*

³⁰³ Cabrera, Luis, “La reconstitución de los ejidos de los pueblos”, en Jesús Silva Herzog, *La cuestión de la tierra*, citado por Katz, Friedrich en *Op. cit.*, p.30.

³⁰⁴ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.86.

a los peones de campo se les hacía trabajar de 12 a 16 horas, o más durante la jornada, marchaban de madrugada cuando aun no salía el sol y regresaban por la tarde o cuando ya estaba oscuro. Claro que no todos los peones, trabajaban los mismos jornales, ni en todas las haciendas ocupaban el mismo sistema, pero los excesivos jornales eran una constante en las haciendas de este periodo.

K).-Los salarios.

Al inicio del periodo y durante algunos años —de 1877 a 1895—, los salarios de los jornaleros rurales no sufrieron transformación alguna, respecto al periodo anterior, sin embargo, a partir de 1895 los salarios comenzaron a bajar y la situación cada vez se hizo más difícil para los trabajadores mexicanos.

Al respecto, Mancisidor menciona que al forjar el porfiriato un sistema de servidumbre impuesto por los grandes hacendados y terratenientes, sentó las bases para que su prosperidad pesara sobre la explotación de los campesinos, con ello, su bonanza comenzaba por los salarios de los sirvientes, como lo señala a continuación.

“Se formaban poblaciones en las que trabajaban, en calidad de peones, los mismos campesinos de quienes eran antes las tierras; trabajaban por el salario de \$0.25 a \$0.50 diarios”,³⁰⁵ destacando que el monto del salario es el que se pagó durante el periodo a los peones agrícolas y jornaleros,³⁰⁶ coincidiendo con lo que Kenneth Turner y Sierra Campuzano, señalan mencionando que los sueldos de los peones oscilaban entre \$0.18, \$0.25 \$0.31 y \$0.50, diarios dependiendo de las regiones y el rango de cada trabajador.

En este contexto, el norte presentaba los salarios más altos del país, debido a su poca población. En la región más densamente poblada, el centro, los sueldos estaban dentro de lo acostumbrado a pagar: entre 15 y 25 centavos, incluso podían llegar a 31 centavos; pero en la zona del sur y sureste principalmente Yucatán y Oaxaca, los sueldos eran los más miserables, esto se vio favorecido debido tanto a la zona geográfica, la oferta de trabajo y la abundancia de brazos deportados para trabajar.³⁰⁷

³⁰⁵ Mancisidor, *Op. cit.*, p.41.

³⁰⁶ Por ejemplo, según Jean Bazan en su estudio *Cinco haciendas mexicanas tres siglos de vida rural en San Luis Potosí (1600-1910)*, menciona que para enero de 1907, la hacienda de San Isidro, en San Luis Potosí, pagaba mensualmente a los trabajadores del lugar las siguientes cantidades: al Mayordomo \$15, al escribiente \$20, a cada vaquero \$4, todos más ración, según su salario. Para enero de 1912, en la hacienda de San Diego, en el mismo Estado, un yuntero que barbechaba tierras ganaba \$0.31 centavos por jornal diario, un hortelano y un peón \$0.12 centavos, un sembrador y un encargado de riego entre \$0.15 y \$0.31 (Bazan, Jean, *Cinco haciendas mexicanas, tres siglos de vida rural en San Luis Potosí (1600-1910)*, p.221 y 223). Por su parte Kenneth Turner, al referirse al salario que podía obtener un trabajador agrícola de medio tiempo durante medio año de labor en Yucatán, menciona que era de 22.50 pesos, cantidad con que “la familia del esclavo” contaba para vivir durante el año. (Kenneth Turner, *Op.cit.*, p.25)

³⁰⁷ Carbó, Margarita y Andrea Sánchez, *México bajo la dictadura porfiriana*, en Sierra Campuzano, *Op. cit.*, p.379.

Al hablar del salario del peón en las fincas de la época, los especialistas coinciden en que éste no recibía sus salarios en efectivo, sino que se le extendían— como ya se ha señalado— *bonos, vales o fichas* para comprar en la *tienda de raya* de la hacienda. Y no fue sino al final del periodo cuando “se les dejó de pagar en fichas y cada familia únicamente recibía lo indispensable para su subsistencia”.³⁰⁸

Además, el sistema de pagar con los mismos productos que la hacienda producía, redituaba un alto ingreso complementario a la misma, permitiendo ahorrar dinero, al no pagar en efectivo, señala Kaerger.³⁰⁹

Para ejemplificar lo que podían recibir los jornaleros como salario en especie, estaba el maíz, frijol, pulque, chile, sal, azúcar, queso, dulces, ración de carne semanal, entre otros productos. Respecto a la ración alimenticia diaria que recibían los peones como parte del salario, Kenneth Turner relata su impresión de la comida racionada con los deportados de la hacienda de San Antonio Yaxché, en Yucatán.

Probé la cena de los esclavos [...] la comida consistía en dos grandes tortillas de maíz, una taza de frijoles cocidos sin condimento, y un plato de pescado rancio que despedía tan gran hedor que durante varios días persistió en mi olfato ¿Cómo era posible que pudieran comer aquello?³¹⁰

A continuación, el periodista extranjero pensó que ellos podrían vivir con ese “alimento” siempre y cuando en las otras dos comidas no les fuera tan mal. Pero al preguntar éste al administrador de la hacienda sobre las otras dos comidas del día, aquel respondió:

—¿Las otras dos comidas? [...] no hay más comidas ésta es la única que se les da. Frijoles, tortillas y pescado una vez al día, y doce horas de trabajo bajo el sol abrazador. Pero, no — rectificó el administrador—; se les da algo más, algo muy bueno, algo que pueden llevar al campo y comerlo cuando quieren. Aquí tiene usted y cogió de una de las mesas de las mujeres una cosa del tamaño de dos puños y me la dio con aire de triunfo [...] resultó ser masa de maíz medio fermentada y hecha bola con las manos. Esto era las otras dos comidas, el complemento [...] que sostenía a los trabajadores, durante todo el largo del día.³¹¹

Si bien es cierto que la situación de los deportados en el sur, era un caso extremo —como se ha señalado— todo estaba encaminado para el que peón no durara con vida más allá de un año, también es cierto que la situación en el resto de las haciendas del país no era demasiado halagadora, en este sentido, los hacendados —con raras excepciones— no buscaban verdaderamente el bienestar de sus trabajadores sino

³⁰⁸ *Ídem.*

³⁰⁹ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p. 30.

³¹⁰ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.25.

³¹¹ *Ibidem.*, pp.25-26.

obtener de ellos, ganancias al menos por el más, y aunque en el Centro y Norte de la República la ración podía ser menos ofensiva, la calidad alimentaria que ésta proporcionaba no era, en términos reales, mejor.³¹²

L).-El enganche, la deportación y los trabajos forzados.

Y precisamente, eran los insuficientes salarios los que hacían que la población ambicionara un mejor sueldo a cambio de su fuerza de trabajo, por tanto, en cuanto un empleado cualquiera —principalmente ciudadano— recibía una invitación laboral aunque fuera en el campo, a cambio de un mejor salario, este no lo pensaba dos veces apresurándose a empacar sus ilusiones e ir en busca del sueño de ganar de uno a tres dólares diarios, que ofrecían los enganchadores y que según Kenneth Turner explica de la siguiente manera.

Los métodos del enganchador para engañar al obrero son muchos y variados. Uno de ellos consiste en abrir una oficina de empleos y publicar anuncios demandando trabajadores a los que se ofrecen altos jornales, casa cómoda y gran libertad en algún lugar al sur de México. Generalmente el obrero pasa por el formalismo de firmar un contrato. Se le dice que tendrá buen hogar, buena alimentación y jornales de uno, dos o tres dólares diarios durante un periodo de seis meses o un año. Le pasan por los ojos un papel impreso y el enganchador lee con rapidez algunas frases engañosas allí escritas. Luego le ponen la pluma en la mano y le hacen firmar a toda prisa. La entrega del anticipo de cinco dólares es para afianzar el contrato y para que la víctima quede en deuda con el agente.³¹³

Así, el engaño se convertía en el principal anzuelo para “enganchar” al trabajador, lucrándose con la necesidad e ignorancia de este —pues aún en la ciudad gran parte de la población era analfabeta— bajo el cobijo oficial. Luego de todo ese formalismo descrito, la realidad era descubierta, pero para entonces el trabajador ya estaba prisionero, vigilado incluso por la policía, sin poder escapar y endeudado. Entonces, una vida difícil le esperaba al convertirse en peón deportado.

Este era el modo en que los enganchados se convertían en secuestrados, muchas veces —dice Wallace Thompson— eran contratados mientras estaban borrachos y trasladados a las haciendas del sur “casi en cuerda y entregados a tantos cientos de pesos por cabeza. Los concentraban en recintos creados con alambre de púas, en condiciones sanitarias atroces [...] fáciles víctimas de las afecciones tropicales, de la insalubridad y de la infección”.³¹⁴

³¹² Lo que es necesario resaltar, es que los gañanes o peones temporales recibían un mejor salario por el jornal, respecto al acasillado. Pues según Kaerger, por ejemplo en una hacienda de Tabasco en 1910, los peones fijos recibían además de vivienda, pegujal, médico, medicinas gratis, ración (alimentos) para los días de trabajo y por lo general un jornal de 25 centavos. Mientras los eventuales recibían 50 centavos por jornal, sin alimentos. (Kaerger, Karl, “Tabasco-Chiapas”, *Lanwirstchaft und Kolonisation im Spanischen Suedamerika*, en Katz, Freiderich, *Op.cit.*, p.77).

³¹³ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.64.

³¹⁴ Thompson, Wallace, *The people of México*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, pp.26-27.

Y así fue como cientos y miles de campesinos libres del Centro y Norte, fueron contratados para ir a las fincas de cacao, hule, café y tabaco, en el sur y sureste del país (Chiapas, Tabasco, Oaxaca, Yucatán), donde aún permanecían muchas comunidades y un sistema tradicional de trabajo, pero que las circunstancias hicieron necesaria la utilización de trabajadores foráneos, porque así convenía a las haciendas de la región, donde los jornales eran excesivos, el salario bajo y la explotación extrema; consecuentemente a quien llegaba de lejos le era más difícil huir del lugar, el promedio de vida del enganchado era menos de un año y en cuanto a la actividad como lucro, los enganchadores en promedio cobraban 90 pesos por peón (para el sureste), más el 6% del salario, dicen Margarita Carbó y Andrea Sánchez.³¹⁵

Finalmente, existían otras maneras para poder ser enviado a las galeras del sur, ya sea por medio de una orden del Ejecutivo o sus subalternos, por ser incomodo al Sistema, por haber sido encontrado durmiendo en la calle de la ciudad, por haber robado algo, o por la más mínima infracción cometida o “fabricada”, se podía ser candidato a ser deportado, el pretexto era lo de menos; los hacendados necesitaban brazos para hacer producir el campo y el Estado tenía la “obligación” —según el sistema del *hacendismo*— de proporcionárselos, recuérdese que bajo el pensamiento positivista los pobres tenían la obligación de ayudar al rico, en aras “del progreso y engrandecimiento de la Patria”. Además, el pensamiento capitalista adoptado por el gobierno en turno, requería para su funcionamiento la explotación del trabajador para obtener frutos.

M).-El peón como esclavo.

Bajo estas circunstancias, dice Turner que

Probablemente no menos del 80% de todos los trabajadores de las haciendas y plantaciones en México o son esclavos o están sujetos a las tierra como peones. El otro 20 % lo integran los considerados trabajadores libres, quienes viven una existencia precaria en su esfuerzo por esquivar la red de enganches.³¹⁶

Y es que en cuanto el campesino —acasillado o libre— perdió el acceso a su tierra y comenzó a depender completamente del hacendado para su alimentación, entonces “desapareció una gran diferencia entre el peonaje por endeudamiento y la esclavitud”,³¹⁷ reporta Katz, por tanto ser peón en México durante el porfiriato, era sinónimo de esclavo.

Los esclavos tenían precio, por ejemplo, cuando una hacienda se vendía la compra-venta se realizaba con todo y peones, incluyendo sus familias. Los precios del peón

³¹⁵ Carbó, Margarita y Andrea Sánchez, *Op. cit.*, en Sierra Campuzano, *Op. cit.*, p.378.

³¹⁶ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.97.

³¹⁷ Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.28.

variaban según las condiciones del mercado, al respecto, dicen Carbó y Sánchez: “los de las plantaciones henequeneras costaron 200 a 300 pesos en 1895, de 1500 a \$3000 en 1900 y \$4000 en 1907”.³¹⁸ Por otra parte, los peones o esclavos para Valle Nacional en 1908, tenían un precio corriente de \$45; las mujeres y niños costaban la mitad.

Es así que con datos como estos, las interrogantes no dejan de inquietar ¿por qué las personas tenían precio en el país? ¿No se supone que en México había dejado de existir esclavitud al finalizar la Independencia? ¿No estaba asentada en la Constitución Mexicana y las Reformas heredadas por Juárez, la nulidad de la esclavitud? Y ¿No se supone que el Estado y sus gobernantes tenían el deber de impedir la violación a los mandatos constitucionales en un país republicano? Lo cierto es que, agrega Kenneth Turner

Todos los esclavos que se llevan al Valle tienen que hacer parada en Tuxtepec, donde Rodolfo Pardo, el jefe político del Distrito, los cuenta y exige para él un tributo del diez por ciento sobre el precio de compra. [...] La evidente asociación del Gobierno con el tráfico de esclavos tiene necesariamente alguna excusa, ésta es la deuda, el anticipo de cinco dólares que suele pagar el enganchador al bracero, la cual es anticonstitucional, pero efectiva. El presidente de Valle Nacional me dijo: no hay un sólo policía en todo el sur de México que no reconozca ese anticipo como deuda y apruebe su derecho para llevar al trabajador donde usted quiera.³¹⁹

Y nuevamente ante estas circunstancias, la duda crece: ¿acaso el Presidente de la república no conocía estas prácticas anticonstitucionales? ¿Aun cuando sucedían en el Estado de donde era originario? ¿Acaso, con su sobrada perspicacia, nunca se dio cuenta que —por ejemplo— su sobrino Félix Díaz, ostentaba una empresa de enganchadores que proporcionaba esclavos a las haciendas del sureste del país?

Lo cierto es que a lo largo de la república y allá donde escaseara la mano de obra para las necesidades de una hacienda, los amos tenían carta abierta para recurrir a estas prácticas anticonstitucionales y engañosas, ya que formaban parte de un sistema económico implantado desde la “Administración”, para coadyuvar al crecimiento económico...de los adinerados.

Lo anterior, así como la situación de esclavitud que abiertamente existía en el sur y sureste, y la semi esclavitud que vivían los peones en el resto del país, justificaban los malos tratos que todo trabajador tenía que soportar; al peón se le tenía como un objeto más de la finca, como otro integrante más del ganado cuidado por los vaqueros, el peón mueble-objeto no tenía valor humano ante “el amo”, al ser esclavo o peón endeudado, el Sistema permitía decidir incluso sobre la vida del mismo individuo, que podía ser maltratado, vejado y abusado en todos los sentidos, sin que el humilde trabajador pudiera acceder a la justicia.

³¹⁸ Carbó, Margarita y Andrea Sánchez, *Op.cit.*, en Sierra Campuzano, *Op. cit.*, p.379.

³¹⁹ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.66.

A ello obedece que Antonio Plá, Gerente General de una de una tabaquera importante en Valle Nacional mencionó a Turner que no era práctico conservar a los esclavos más de 7 ó 9 meses, porque se “secaban”. Además, explicó orgullosamente al periodista, “los diversos métodos de azotar, los golpes que sin ceremonias se repartían en los campos con vara de bejuco, la formación de las cuadrillas al amanecer y la administración de ‘unos cuantos azotes a los vagos como medicina para el día’”,³²⁰ métodos que —arrogantemente— eran utilizados en su empresa.

N).-Vigilancia y sometimiento de la peonada.

Por consiguiente, peón acasillado, libre, enganchado o deportado, de una u otra forma, todos se encontraban sometidos a las haciendas — unos más, otros menos—, su vida estaba en manos del dueño de la finca. Entonces —durante la dictadura— se instauró toda una estructura de sometimiento y vigilancia para mantenerlos a raya como delincuentes o prisioneros.

El sistema de vigilancia para conservar el “nuevo tipo de esclavitud” y “las formas de trabajo forzado” tuvo que reforzarse y modificarse para hacerlo más efectivo, entonces los trabajadores fijos y migratorios fueron vigilados por ejércitos particulares, la policía era pagada por los hacendados y enviada por los jefes políticos de la zona o caciques.³²¹

Muestra de ello es que los acasillados con deuda, no podían salir de la finca a menos que la autoridad o “el amo” del lugar autorizaran el permiso, los peones a contrato originarios de las localidades cercanas, a veces intentaban huir antes que terminara el contrato —pues los favorecía el hecho de conocer los lugares—, pero el jefe político o la policía de la hacienda entraba en acción para atraparlos y hacerlos volver.³²²

Para prevenir toda serie de adversidades, los terratenientes en complicidad con los gobiernos locales, estatales y federales, habían establecido un mecanismo efectivo de control contra la escapatória de peones deudores, de manera que cuando un peón (libre, acasillado, enganchado, deportado o esclavo) huía e iba a buscar trabajo en otra finca, la gente de confianza del lugar (administrador, mayordomo, policía de la hacienda o incluso el mismo “amo”), se encargaba de investigar a los peones recién llegados ¿de dónde venían? ¿Dónde habían trabajado? ¿Por qué se habían salido? ¿Habían dejado deudas? Etcétera.

El *Sistema* había llegado a tal punto, que en algunas haciendas del Centro del país se extendían “pases de liberación” cuando un peón decidía dejar de trabajar en alguna finca, dicho “pase”, hacía constar que el peón quedaba libre y sin adeudo en aquel lugar, de modo que al llegar a otra hacienda, la administración o encargados de

³²⁰ *Ibidem.*, p.87.

³²¹ Carbó, Margarita y Andrea Sánchez, *Op.cit.*, en Sierra Campuzano, *Op. cit.*, p.379.

³²² González, Navarro, *Raza y tierra*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.32.

contratar personal le solicitaban ese “permiso” al trabajador, si lo llevaba, estaba autorizado para pedir trabajo; en caso contrario, era signo de ser prófugo y de inmediato se daba aviso a los rurales, policía o jefe político para que devolvieran a dicho peón a su hacienda anterior, o se le castigara.

Comúnmente a quienes se les encomendaba el trabajo de persecución o recuperación de peones prófugos, era a los rurales y policías “especiales” que se encargaban de buscar a los trabajadores donde estos se encontraran, incluso podían buscar dentro varias fincas, sacarlos y llevarlos de vuelta a su trabajo anterior con el fin de que saldaran sus deudas, no sin antes recibir un castigo ejemplar.

Tocante a las condiciones de trabajo, en 1914, Jonh Lind, Representante del Gobierno Norteamericano en México y el Almirante Fletcher de la flota Norteamericana en Veracruz, observaron las condiciones en que laboraban los peones en una plantación de azúcar en ese Estado, la cual trabajaba con empleados contratados.

Los trabajadores que el Gobierno había enviado ahí, eran prácticamente prisioneros, el almirante Fletcher y yo vimos el espectáculo inusitado en el siglo XX de grupos de ocho o diez hombres diseminados entre el maizal, acompañados por un arreador, un cacique, un indio de la costa, alto y fornido, con un par de pistolas a la cintura, y un látigo negro de ocho o diez pies (3 metros aprox.), siguiendo de cerca al grupo que excavaba, mientras al otro lado del campo, un hombre con una escopeta, con el cañón aserrado, los vigilaba. Estos hombres salían a trabajar en la mañana vigilados por estos capataces y por las noches eran encerrados en un gran tejaban.³²³

Por su parte, Turner abunda sobre las condiciones de los peones en el Estado de Oaxaca, no muy diferentes a las reportadas por Lind, señalando que

El esclavista de Valle Nacional ha descubierto que es más barato comprar un esclavo en 45 dólares, hacerlo morir de fatiga y de hambre en siete meses y gastar otros 45 dólares en uno nuevo, que dar al primer esclavo mejor alimentación, no hacerlo trabajar tanto y prolongar así su vida y sus horas de trabajo por un periodo más largo.³²⁴

Tras lo mencionado, se erigía todo un sistema de extorsión en donde las autoridades nacionales, el ejército, la policía, las autoridades estatales y locales, estaban involucradas y se constituían como los garantes principales del mismo.

Para lo anterior, era menester echar mano de la corrupción, el soborno y la complicidad gubernamental de todos los órdenes, dice Thompson;³²⁵ por su parte, Kaerger señala que “las autoridades locales con frecuencia se convertían en contratistas. Por ejemplo, el jefe político de Pochutla proporcionaba trabajadores de los pueblos

³²³ United States Documents, Foreign Relations Committee, *Investigation of Mexican Affairs*, 2, vol., 66th testimony of Jonh Lind, vol. II pp.23-26, citado por Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.27.

³²⁴ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.70.

³²⁵ Thompson, Wallace, *The people of México*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.31.

de su jurisdicción, a los hacendados, y si los peones huían antes de terminarse el contrato se encargaba de devolverlos a las haciendas”.³²⁶ Otra muestra de ello es que “las autoridades municipales de Tenosique y Balancán regresaban constantemente a los trabajadores que huían que de los aserraderos”,³²⁷ a esto se le denominaba —según Luis Cabrera— *caciquismo*, ejemplo de ello, es que los jefes políticos de cuatro grandes poblaciones del sur de México enviaban con regularidad a los presos a trabajar bajo contrato a Valle Nacional, señala Kenneth Turner.³²⁸

Finalmente, Turner menciona que había dos maneras de hacer llegar un esclavo a las haciendas de Valle Nacional, una era por conducto del jefe político y otra era por medio de “un agente de empleos”; en el primer caso, los métodos empleados por aquél eran muy simples:

En lugar de enviar a pequeños delincuentes a cumplir sentencias en la cárcel, los vende como esclavos [...] y como se guarda el dinero para sí, arresta a todas las personas que puede. Este es el método que siguen con pequeñas variantes, los jefes políticos de todas las principales ciudades del sur de México.³²⁹

Si en la tierra del Presidente sucedía este contubernio como algo cotidiano y legitimado, ¿qué no podía suceder en otros Estados de la república? Aun cuando las circunstancias fueran un tanto diferentes.

Finalmente, cuando un peón se insubordinaba, escapaba reiteradamente, era muy indisciplinado o no quería someterse a ser deportado, apresado o sometido a los mandatos “judiciales” de la policía, ejército o autoridades, se le podía enviar al ejército, encarcelarlo o aplicar *la ley fuga*, que según Kenneth Turner era “una forma de asesinar muy utilizada por los diversos cuerpos de policía en México, tuvo sus orígenes en un decreto del general Díaz que autorizó a la policía para disparar sobre cualquier prisionero que tratase de escapar mientras estuviera bajo guardia”.³³⁰

Y fue precisamente la misma disposición a la que —una vez decretada— cada quien le dio la interpretación que le convino aplicándola de manera arbitraria, sobre todo en lo que respecta a las fuerzas policiacas y castrenses, de modo que esa “libre interpretación”, sirvió como elemento represivo en contra de la clase trabajadora y cualquier otro individuo, que estuviera “bajo guardia” y no acatara las órdenes dadas o buscara escapar de su centro de trabajo o reclusión.

³²⁶ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.31.

³²⁷ Ramírez Garrido, J.D., en Silva Herzog, *La cuestión de la tierra*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p. 31.

³²⁸ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p. 63.

³²⁹ *Ídem.*

³³⁰ *Ibidem.*, p.131.

Ñ).-Complicidad gubernamental.

Respecto a la complicidad gubernamental que había en el sistema de abuso y explotación de la peonada, cuando Turner y su acompañante recorrieron algunas partes del país, descubrieron, con admiración e incredulidad, algo que fue confesado por el Presidente Municipal de Valle Nacional.

Nos dijo francamente que las autoridades de las Ciudades de México, Veracruz, Oaxaca, Pachuca y Jalapa, se dedican con regularidad al tráfico de esclavos, generalmente en coordinación con uno o más enganchadores. Nombró al alcalde de un puerto bien conocido que fue huésped del presidente Rosevelt en 1908 y distinguido asistente de la convención republicana de Chicago. Este alcalde —dijo el Presidente de Valle Nacional—, empleaba ordinariamente la fuerza policiaca de su ciudad como red para pescar esclavos. Mandaba detener a toda clase de personas con cualquier pretexto, sólo por cobrar los \$45 por cabeza que le pagarían los cultivadores de tabaco.³³¹

En otro momento Kenneth Turner, también en Valle Nacional, platicó con el Gerente General de una tabaquera llamada Balsa Hermanos, que a la vez se hacía cargo de 12 grandes haciendas en la zona y este Gerente mencionó que “el movimiento anual de esclavos hacia Valle Nacional era de 15 mil, asegurando que aunque mataran a todos ellos las autoridades no intervendrían”.³³²

En este sentido, cuando al reclutador del Soconusco, Chiapas, se le pagaban 100 pesos mensuales, por reclutar trabajadores, trasladarlos a la plantación y capturarlos si escapaban; al jefe de policía de la Ciudad de México, se le pagaba la misma cantidad por hacerse de la vista gorda ante estas situaciones en aquel Estado, dice Kaerger.³³³

Por lo tanto, como se puede apreciar era un negocio redondo, en que el más afectado era “el pueblo” que vivía en un grado extremo de indefensión. Factores como estos, propiciaron que durante décadas se mantuviera la neo esclavitud en México, siendo estas causas las que detonaron el coraje contenido por tan largo tiempo, y que para la primer década del siglo XX, ni ejército, ni policía, ni rurales, ni nadie, pudo detener el honesto arrebato al que fue llevado la peonada, en la búsqueda de su liberación y dignidad humana.

O.- El derecho de pernada.

Finalmente, en este apartado hemos de señalar uno de los abusos de los que era objeto el género femenino en las haciendas, ya fueran trabajadoras del lugar, esposas, hermanas o hijas de los trabajadores. Todas podían correr el riesgo de ser acosadas y abusadas sexualmente por parte de los “amos”, sus hijos de éstos, sus familiares o incluso gente de confianza de la hacienda, ya que este tipo de abusos,

³³¹ *Ibidem.*, pp. 86-87.

³³² *Ídem.*

³³³ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.73.

había cobrado —desde la llegada de los españoles, la conformación de las haciendas y ahora en el porfiriato— carta de legitimación y los pudientes, principalmente los “amos” al ver como objeto u animal, a cuanto humano trabajara en su hacienda, se sentían con todo “derecho” de tomar las mujeres que fueran de su antojo, pues además de creerse “un derecho” de “los amos” y “una obligación” de las mujeres “propiedad” de la hacienda, la ley y la justicia, no amparaban ante estos abusos ni al peón ni a su familia, porque estos no podían pagar la Ley.

Por tanto, *el derecho de pernada*, formaba parte de la vida cotidiana en las haciendas porfirianas. *Grosso modo* esto era la vida en las haciendas de este periodo y así, algunos aspectos que no se mencionaron aquí —por así convenir al desarrollo del texto— se señalarán en el siguiente apartado.

3.3.-Reflejos de la vida rural en la obra y su influencia anarco-socialista.

El sistema porfiriano fue la causa de las condiciones generales en las que vivió el pueblo burgués y el pueblo trabajador durante más de treinta años, por ello, dice Kenneth Turner

El general Díaz con una habilidad que nadie puede negar, se apropió de todos los elementos de poder que había en el país, excepto de la nación misma. Por una parte ejercía una dictadura militar y por la otra disponía de una camarilla financiera. Él mismo, clave del arco, estaba obligado a pagar el precio de esta situación: el precio fue todo el país. Creó una maquinaria cuyo lubricante ha sido la carne y sangre del pueblo. Premió a todos excepto al pueblo; este fue el sacrificio. Tan inevitable como la oscuridad de la noche, en contraste con la gloria luminosa del dictador vino la degradación de pueblo: la esclavitud, el peonaje, y todas las miserias que acompañan a la pobreza; la abolición de la democracia y de la seguridad personal creadora de previsión, del respeto a uno mismo y de la ambición digna y honrada; en una palabra, desmoralización general, depravación.³³⁴

En lo que respecta a la zarzuela de Federico Carlos Kegel como esa *tranche de vie*, ella muestra, *so* pretexto de una trama sentimental y hasta un tanto romántica, algunos mecanismos que sirvieron para sostener el *modus operandi* de la elite de la época, así como el sistema económico de las haciendas en México, estructuras que según Luis Cabrera, contribuyeron a eslabonar un aparato denominado *hacendismo*, que aunque fue implantado durante la Colonia, fue potencializado durante la dictadura.

De esta manera, el éxito de la administración de Díaz y sus socios, así como su sistema económico, estaban tan bien definidos por actitudes, acciones y procedimientos extremos —no legales, pero legitimados por el aparato de gobierno— que rayaban en lo inhumano, sobre todo en detrimento de la clase trabajadora y proveniente de la raza indígena y humilde.

De esta manera, la servidumbre en que vivía la población en las haciendas, por el hecho de ser esclavos o semi esclavos, legitimaba que “el amo” o patrón fuera literalmente dueño absoluto del cuerpo, alma y mente de su sirviente y así, podía hacer de él o ella, lo que quisiera. Es así que los abusos de que era objeto el trabajador se ven reflejados y criticados en la zarzuela *En la hacienda*, de diferentes maneras.

Sorprende la manera en que el autor de ella, logra mostrar en ese micro cosmos de historia, diferentes aspectos cotidianos que se vivían en esos lugares del México pasado, así aparecen en ella, el abuso de poder, el maltrato y los castigos corporales hacia los peones, el “derecho de pernada”, la negación de la justicia hacia los peones, el poder semi absoluto regional de que gozaban los “amos” de las haciendas (caciquismo) y la impunidad con que se conducían en sus actos ilegales, la *tienda de raya* y los métodos de aumentar las deudas, los métodos represivos y el modo de enviar a un peón a la cárcel o al ejército.

³³⁴ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.108.

De esta manera, a continuación explicaremos algunas características de ese Sistema que prevalecía en las haciendas y cómo son tratados con gran fidelidad en la zarzuela de Kegel.

A).-La cosificación de los peones y la negación del respeto a sus derechos humanos.

Como consecuencia de esa “posesión absoluta” que se atribuían los “amos”, respecto a la vida de los peones, los primeros veían a los segundos como objetos, sin mayor valor que el de la función que cumplían en ese lugar y por tanto desechables, o usables; asimismo, otros podían percibir al peón —sobre todo el de ascendencia indígena— como un animal sin alma, sin cultura y sin valor alguno, pues la ideología dominante de la *elite* de época veía a los indígenas como los culpables de que México, aún no pudiese alcanzar el nivel cultural europeo o norteamericano, y no faltó quien propusiera —incluso— el exterminio de los pueblos aborígenes.

Así, este pensamiento no era ajeno a los dueños de las haciendas, que pertenecían a la clase burguesa adoptando por imitación o convicción dichas ideas y vertiéndolas en sus administradores, mayordomos y aquellos encargados de hacer funcionar las fincas. Pensamiento mismo que conducía a los “amos” a decidir absolutamente en la vida personal e íntima de los peones, así que aquellos podían decidir cuándo se casaban, con quién; a las mujeres viudas les podían buscar nuevos maridos o abusar de ellas, entre otros atropellos, como se observa a continuación.

Los peones acasillados no podían casarse con mujeres de otras haciendas, a menos que esa decisión la avalara “el amo” por así convenir a sus intereses, de modo que una situación que parece criticar Federico Carlos Kegel, es el hecho de prohibir —so pena de castigo o prisión— a los peones, enamorar o contraer matrimonio con una mujer de otra hacienda como lo evidencia el siguiente caso, en que uno de los hacendados de Yucatán, relata a Henry Baerlein algo similar a lo que veremos más tarde, en una escena de Kegel:

En la finca de Miguel Sosa, cerca de Itzamal, un muchacho se enamoró de una joven que vivía en la finca colindante de Quintín Canto. Como es costumbre, el muchacho, acompañado de sus padres fue a llevar regalos a los de la novia a la otra finca. Al enterarse el mayordomo de que intentaban quitarle una fuente de futuros esclavos (los hijos), encerró a todos en el calabozo, que no falta en ninguna finca; novio, novia y familias de ambos.³³⁵

Nótese que aunque no fue el hacendado quien perpetró esta acción, el Sistema funcionaba así, los amos o sus representantes en la propiedad, se atribuían el derecho a decidir sobre la vida personal y el futuro familiar de los peones o esclavos. Posteriormente —aclara Baerlein respecto al caso— los implicados fueron trasladados a Mérida y encerrados por el Señor Canto

³³⁵ Baerlein, Henry, *Op. cit.*, en Friedrich, Katz, *Op. cit.*, p.75.

Quien como muchos otros, tenía un calabozo en su hermosa casa. Un abogado al enterarse tomó cartas en el asunto, rechazando el soborno que ofreció el Señor Canto, y el jefe político, amenazando con descubrir los hechos, permitió que los muchachos se casaran, pero ¿Cuántas parejas habrá que no tuvieron la misma suerte?³³⁶

Y efectivamente este relato (real), como excepción a la regla, no era frecuente ya que lo común era lo contrario, así, este tipo de casamientos avalados por “el amo”, es lo que hace aparecer Kegel en su Zarzuela, pues cuando Don Julián y familia, encuentran a los sirvientes (peón y moza) en amoríos, de inmediato se ofrecen a “ayudarlos” a casarse, y aunque la iniciativa corre a cargo de “la ama” y su hija María, es “el amo” quien dicta las últimas palabras.

<<Don Julián: (*a Blas*) Tú vete a tu trabajo... (*a Petrilla*) Tú a tu casa...yo hablaré con Antonio y casarlos espero antes que entren las aguas...>>. (C.I, esc. ii).

Y aunque momentos antes de ser descubiertos (escena i), Blas y Petra habían decidido casarse al salir la cosecha, con lo obtenido de la aparcería que el peón iba a pedir al amo, <<los siete pesos ahorrados y el puerquito engordado>>, la decisión del “amo” viene a desbaratarles su plan, y a decidir cómo y cuándo han de casarse “sus posesiones”, es decir, sus sirvientes sobre los cuales “el amo” tiene posesión absoluta.

Por eso, cuando ha llegado Manuel, de las palabras inocentes de María brota la verdad del poder absoluto sobre la vida de los peones, cuando ella le cuenta a Manuel que: <<mi papá se ha propuesto casarlos>>. (C.I, esc. iv).

Y Don Julián, ni tardo ni perezoso deja escapar su verdadera intención: <<Don Julián: Desde luego...Blas es un buen trabajador y es medio seguro de tenerle en la hacienda...>>. (C.I, esc. iv).

Apareciendo a la vez, otra característica del Sistema, el atar al peón de por vida y al servicio de la finca por medio de la deuda contraída con motivo del matrimonio del mozo, que ya se ha señalado anteriormente, además de la fuente futura de esclavos o sirvientes, obtenida cuando el peón engendraba hijos, así, estos servían también al amo y así, los casamientos de los peones se convertían en buenas inversiones oportunistas para “los amos”. A ello obedece que Don Julián no duda en casar a sus trabajadores.

Luego, el mismo propietario concluye, <<Don Julián: esos malditos enganches me están quitando mucha gente>>. (Esc. iv).

Como ya se ha dicho, los peones tenían un mísero sueldo y cuando alguien llegaba a ofrecerles un mejor salario, aunque fuera lejos de allí, el peón no dudaba en marcharse e ir en busca de un mejor pago, aunque ese supuesto salario fuera un engaño para aprisionar al peón y enviarlo a los trabajos forzados en otros Estados, como Yucatán o Oaxaca.

³³⁶ *Ibidem.*, pp.75-76.

Esto que señala Kegel en los parlamentos de los hacendados, es lo que el autor trata de mostrar al público que asiste a la representación de su obra, la crítica a esa “posesión absoluta” por parte de los dueños, sobre la vida de los peones.

Y ya que el sistema estaba legitimado a nivel nacional, así en el campo como en la ciudad, dice Baerlein.

En las casas ricas de la ciudad hay hasta treinta esclavas, sirvientas domésticas, que no reciben salario. Se les alimenta y se las viste, por supuesto, pero no reciben sueldo ni tienen ninguna libertad. Se les permite salir de casa para ir a misa únicamente y siempre acompañadas: camino a la iglesia no hablan con nadie y así pasan la vida. Desempeñan trabajos domésticos y cuando los amos juzgan conveniente, las llevan a la hacienda y les consiguen marido.³³⁷

Por medio de lo anterior, podemos apreciar cómo aparece la *cosificación* del trabajador, al tiempo que aparece la negación de uno de los derechos fundamentales del individuo como el decidir sobre su vida personal e íntima, ya que según se puede apreciar, a los peones y sirvientas se les juntaba como animales en cruzas y esto era, más que abuso, un maltrato psicológico, físico, emocional, y lo que se le pueda agregar.

Sin embargo, lo que predominaba para el trabajador masculino y la mujer, era el maltrato físico expuesto a través del cuadro III, escena iii, cuando Blas justifica ante Don Antonio (su padre), los motivos por los que ha herido a Pepe, quien además de querer abusar de la esposa del peón, ha cometido otros abusos contra él.

Blas: Una vez, ¿se acuerda? Me cintarió* porque no juí al trabajo cuando ésta se enfermó... entonces se llevó en la punta del sable pedazos de mi camisa y algunas gotas de sangre... era el amo y aguanté...pero ahora, cuando abrazó a mi mujer, sentí que se llevó pedazos de aquí dentro... sentí que el corazón me crecía, que me ahogaba....salí a desfenderla...él se me hechó encima...y ancina jué pápa...ancina jué....!!

Se sobreentiende que por no ir a trabajar y quedarse a cuidar a su mujer, cuando el trabajador volvió, fue golpeado con el sable, pero se aguantó.

En relación a esto, dice Kaerger que en la región Centro, el acasillado endeudado —como lo era Blas, después de su casamiento— no podía dejar la hacienda hasta que éste pagara su deuda y sólo podía abandonar el trabajo —temporal o definitivamente— por causas legalmente aceptadas como un accidente de trabajo, rompimiento de contrato por parte del hacendado o enfermedad, principalmente,³³⁸ pero en el caso que relata Blas, la enferma era la esposa, no él, por tanto no había justificación “legal” para que el peón faltara al trabajo, entonces por tal motivo, Blas recibió su castigo; mismo que recibían cotidianamente en la realidad los peones de la hacienda mexicana como lo hace notar Winstano Luis Orozco, al referirse al trato que recibían los trabajadores por parte de los amos, quienes “veían en sus sirvientas áviles

³³⁷ *Ibidem.*, p.76.

* Golpes dados con la espada o el sable, no de filo sino de canto, es decir con lo plano de la espada.

³³⁸ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p. 106.

esclavos, cuyo trabajo robaban despiadadamente y sobre los cuales creían permitida toda clase de vejaciones. El cepo**, el látigo y el sable eran usados como cosa ordinaria contra los peones de las haciendas”,³³⁹ cuando estos desobedecían, cometían faltas menores, o eran insubordinados.

Por ello, aunque Blas dice que Pepe se llevó “algunas gotas de sangre”, la necesidad, ignorancia y vulnerabilidad del peón ante las leyes, les había convencido —y así lo asumían muy a su pesar— que “el amo” era el dueño hasta de su cuerpo, entonces afirma Blas: <<era el amo y aguanté>>; el sistema de la hacienda había “amaestrado” al jornalero y el sistema porfiriano —por medio de la represión y leyes a modo—, se había encargado de legitimar dichas prácticas en la mayor parte de haciendas porfirianas.

Incluso, subraya Brígida Von Mentz, al referirse a las haciendas del Estado de Morelos de la época, que estaban tan dentro de “la ley” dichas prácticas, que “en todos los inventarios de las haciendas se mencionan aparatos disciplinarios y de castigo como grillos, cepos, collares y cadenas. Igualmente siempre hay una cárcel”.³⁴⁰

Lo anterior se puede explicar debido al pensamiento racista que la clase dominante tenía sobre la raza indígena, al verla como una clase inferior que debía desaparecer. Así, decían Channing y Tabor Frost —en su estudio citado—, que los hacendados cuidaban de sus indios como cualquier otro hombre prudente cuida de su ganado, “ni más ni menos”; por su parte Kenneth Turner, en su *México Bárbaro*, relata los extremos del maltrato físico al que llegaban amos, administradores, mayordomos y *mayacoles* en las fincas del sur y sureste del país. Abuso que no sólo se vertía en los masculinos, sino en todo aquel o aquella que perteneciera a ese “ganado” de la hacienda, a veces causándoles la muerte como en el siguiente caso, relatado por Kaerger.

Caso horripilante fue el de una niña india de once años de edad que murió a consecuencia de los golpes que recibió de su vieja ama [...] la pobre niña cometió una insignificante desobediencia y la asesina, que tenía mucho dinero, no encontró obstáculo para obtener permiso de sepultarla con un certificado declarando que la muerte se debió a pulmonía, las amas yucatecas castigan a sus sirvientas indígenas sin misericordia por la más leve falta.³⁴¹

**Madero que, fijo a la pierna, al cuello o las manos del reo, le servían de prisión.

³³⁹ Orozco, Winstano Luis, *Legislación y jurisprudencia sobre baldíos*, en Víctor Manzanilla Schaffer. “La tenencia de la tierra en el siglo XX”, en *El drama de la tierra en México, del siglo XVI al siglo XXI*, Coedición de H. Cámara de Diputados LIX Legislatura; Secretaría de la Reforma Agraria, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, México, 2004, p.399.

³⁴⁰ Von Mentz, Brígida, *et. all.*, *Haciendas de Morelos*, Co edición del Gobierno del Estado de Morelos, CONACULTA, Porrúa, México, 1997, p.136.

³⁴¹ Kaerger, Karl, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p. 67.

Otra forma de maltrato y abuso de poder cometido por parte de los familiares y dueños de las haciendas, se daba en contra de las mujeres que laboraban en las fincas, las esposas o hijas de los peones (principalmente acasillados), pues los amos, los hijos de estos, o varones con algún parentesco directo con los dueños —desde tiempos de la Colonia— llegaban al extremo de sentirse dueños hasta de la virginidad de las mujeres que pisaban sus dominios, por tanto, se creían con el derecho de “estrenar” a aquellas que fueran de su agrado. Y es este el motivo principal que Federico Carlos Kegel plantea como *pivote* de la acción en su zarzuela, en otras palabras, uno de los principales conflictos de la zarzuela de Kegel radica en el hecho de que en cuanto Pepe —hijo de Don Julián— sabe que Petra, moza, virgen e hija del Caporal, se va a desposar con Blas, a aquél se le “antoja” querer “estrenar” a la novia, antes que el futuro esposo, ya que el vástago del “amo” se siente con todos los derechos para hacerlo, al pertenecer la novia, a lo que son las propiedades de la finca.

Por ello, al oír sobre el casorio, Pepe dice: <<Recontra y esta buena la petra, lástima de bocado que va a caer en hocico tan grosero...>>, más tarde, al escuchar que su padre financiará el casorio, éste afirma << (*Fijándose con intención en Petrilla*): Esta pagará tributo>>.

El tributo que exigirá Pepe es de carácter sexual. A partir de entonces el hijo del “amo” no dejará de asediar a la muchacha quien logra llegar “intacta” al altar, pero como ésta no cede al acoso de Pepe, éste se molesta, se encapricha y con tal de lograr su objetivo, acusa al esposo de un falso robo, Blas es llevado a la cárcel y Pepe queda con el “campo libre” para perseguir a Petrilla, pese a todo, la desamparada esposa no cede, entonces comienza el acoso constante; mientras Manuel y María tratan de demostrar la inocencia del acusado, éste último se ha enterado de lo frecuente que ven a Pepe cerca de Petra, el peón sospecha de una infidelidad y escapa de “la cuerda” en que lo llevan, para ir a buscar a su esposa, cuando éste descubre a Pepe queriendo abusar de su esposa, discute con él

<<Blas: Usté me ha criminao para arrancarme a la mujer que quero [...] usté a querido robarme a mi mujer, y esta mujer es todo lo que yo tengo, mi amor y mi alegría...>>. (C.III, esc. ii).

Forcejean y el peón hiere al hijo del amo. Mientras Pepe yace sangrante en el piso, Don Antonio llega al lugar y ante su incredulidad respecto al acto, le reprocha al hijo quien se justifica diciendo:

Blas: vino Petra a llevar agua...el niño Pepe venía en su seguimiento...le dijo muchas cosas que me entraban aquí dentro (*el corazón*) agarró a mi mujer así a la juerza...pápa [...]cuando abrazó a mi mujer, sentí que se llevó pedazos de aquí dentro...sentí que el corazón me crecía, que me ahogaba...salí a defenderla... (C.III, esc.iii).

Aquí se expone *el derecho de pernada* más común en el campo que en la ciudad, y resultaba tan frecuente, común y cotidiano en las haciendas mexicanas previas al porfiriato, pero más durante él, que la realidad de los peones respecto a este punto se deja escuchar como una queja, en la reflexión del viejo Mayordomo.

Antonio: y cuando (el peón) tiene una mujer bonita, una mujer que es toda su querencia, el amo se la quita como si fuera una espiga nacida en sus labores [...] sólo al piñón no le es dado desfender a su mujer cuando el amo quiere robarle su tesoro [...] una mujer que es toda su alegría, un jacal donde viven sus amores.[...]Y quitárselo todo...y dejarle migajas de cariño... lo que el amo ha dejado...las sobras de un amor que es todo suyo...¡HIZO BIEN BLAS MATANDO AL NIÑO PEPE! (C. III, esc .v).

Las palabras del viejo, manifiestan lo arraigado, doloroso y cotidiano de este proceder por parte de los hacendados mexicanos, como un acto legitimado en las propiedades de los potentados del campo mexicano, durante el siglo XIX y principios del XX.

Al respecto, Winstano Luis Orozco en su obra citada, menciona la relación amo-serviente de las haciendas mexicanas durante la Colonia en estos términos: “los dominadores podían abusar a su antojo de la triste condición de los indígenas[...] se les pagaba un miserable salario, y si tenían la desgracia de procrear hijas hermosas, ya podían esperar que esa hijas servirían para satisfacer las brutales pasiones de sus señores”.³⁴² Sin embargo, aunque dicha aseveración se refiere a la época Colonial, según Manzanilla Schaffer, en las conclusiones de Winstano, éste expresa que

Hasta 1910 las condiciones no variaron; y decir, no cambiaron desde la culminación de la conquista de Tenochtitlán, parecería exageración; pero con muy pocas excepciones, en casi 400 años [...] que parten de la conquista (1521) a la primera ley agraria de la revolución (1915) la injusticia, el latifundio y la esclavitud de los indios y trabajadores agrícolas, ergo: peones, no cambió.³⁴³

Otra muestra de la existencia de ello, es lo que dice Kenneth Turner en *México Bárbaro* (1911), respecto a las haciendas de Valle Nacional.

A veces llegan [...] mexicanos trabajadores y honrados con sus mujeres e hijos. Si la mujer es atractiva, va a parar al patrón o a uno o varios de los jefes. Los niños ven que se llevan a su madre y saben lo que será de ella. El marido también lo sabe; pero si se atreve a protestar es golpeado con un garrote como respuesta. Repetidas veces esto me dijeron los amos, los esclavos, los funcionarios; las mujeres encerradas en esas latas de sardinas tienen que cuidarse por sí mismas.³⁴⁴

B).- El engaño como medio de manipulación y represión.

Ahora bien, como acabamos de apreciar, el pensamiento de los propietarios era caprichoso y petulante, para lograr sus propósitos en los pequeños reinos —bajo el cobijo de un orden jurídico permisivo— recurrían a todo tipo de artimañas y mentiras. Mismas que en la mayor de las ocasiones, iban a golpear la humanidad de los trabajadores. Por ello, afirmaba Kaerger, que una de las prácticas más comunes para hacer llevar a la cárcel a alguien —durante este periodo— era inventarle un delito.

³⁴² Orozco, Winstano Luis, *Op. cit.*, en Manzanilla Schaffer, Víctor, *Op. cit.*, p.399.

³⁴³ *Ibidem.*, 396.

³⁴⁴ Kenneth Turner, *Op. cit.*, pp.68-69.

Evidencia de ello, es la mentira creada por el caprichoso hijo del amo, quien con tal de abusar de la moza, acusa de robo al humilde peón, para que con falsa acusación éste sea encerrado en la cárcel, como lo deduce —en soliloquio— Don Pascual, el más falso sirviente de la hacienda de San Isidro:

Don Pascual: Hombre y la verdad es que después de lo que he visto, creo que Blas, el *interfecto*, es inocente. Tengo el *vislumbre* de que Don Pepe le ha *testificado* un falso *demagógico* para quedarse libre con la cónyuge, con la Petrilla... Si Don Pepe es sortija para eso de las mujeres.

Así que el mismo escribiente conocía al hijo del “amo” sus manías y sus procedimientos comunes. Por tanto, los “acomodados” conocían bien las debilidades de sus “amos” y eran cómplices en la maquinación o ejecución de las tretas en contra de los trabajadores o sus mujeres. Pero lo que aquí es importante resaltar, es el hecho de empear la mentira para reprimir o encarcelar a todo aquel que no se sometiera a la voluntad o capricho del “amo”, como se observa en esta situación acontecida en el Estado de Yucatán.

Caso escandaloso concierne a un yucateco muy acaudalado. Porque su cochero indígena no alcanzaba la velocidad que el amo deseaba lo azotó en plena calle hasta que el cochero perdió el sentido y luego lo tuvo arrestado en la cárcel durante seis meses con falsas acusaciones.³⁴⁵

Tan falsas, como las que llevaron a Blas a la cárcel y que éste le reprocha al hijo del “amo”.

<<Blas: usté me ha criminao para arrancarme a la mujer que quero [...] usté a querido robarme a mi mujer, y esta mujer es todo lo que yo tengo, mi amor y mi alegría...>>. (Esc. ii).

En este tenor, dice Henry Baerlein que los ciudadanos libres que por algún motivo ya no querían seguir trabajando para una hacienda o se negaban a “seguir recibiendo malos tratos en ciertas haciendas pertenecientes a los que tienen la autoridad en la política”,³⁴⁶ y trataban de escapar se les convertía en “fugitivos” y como a delincuentes se les perseguía, amenazándoles con encerrarlos en las cárceles clandestinas que cada hacienda poseía en su interior, si no volvían al trabajo. Así mismo, dice Kaerger, el inconforme era amenazado —en complicidad con el jefe político— con ser deportado o “encordado” para el ejército y dicha advertencia era cumplida por la autoridad regional, a la inmediata solicitud del “amo”, administrador o mayordomo del lugar.

Para ello, las relaciones entre Autoridad y hacendados debían ser tan estrechas que —como ya se ha dicho— los jefes políticos de cada región, recibían mensualmente una módica cantidad como pago a sus “servicios”, mismos que eran sostenidos por un

³⁴⁵ Channing, Arnold y J. Tabor Frost, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.67.

³⁴⁶ Baerlein, Henry, *Op. cit.* en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p. 70.

aparato represivo que había sido encumbrado por el gobierno porfiriano al que Luis Cabrera le llamaba *caciquismo*.³⁴⁷

Al respecto, decía Kenneth Turner, que el Presidente Díaz, no podía haber formado un gobierno autócrata de la nada, pues la esclavitud no podía haber surgido por un simple decreto del dictador, para ello, decía, tiene que existir “una organización y una política que imponga tales cosas; se requiere una organización armada hasta los dientes; [...] policías y espías; se imponen las expropiaciones y encarcelamientos por motivos políticos; y asesinar.....¡asesinar continuamente!”³⁴⁸

De manera que la estructura de aquel sistema represivo —según Kenneth Turner— estaba conformado principalmente por: a) el ejército, b) las fuerzas rurales, c) la policía, d) la acordada, e) la ley fuga, f) Quintana Roo, la “Siberia mexicana”, g) las cárceles, h) los jefes políticos.

En este caso, los componentes de ese régimen que aparecen en la zarzuela de Kegel son, el ejército, la cárcel, la ley fuga y enmarcando a ellos, las jefaturas políticas.

El primer aparato represivo era la cárcel: clandestina u “oficial”, municipal o de Distrito, cualquiera de ellas, se miraban insalubres, frecuentemente allí los presos iban a encontrar la muerte con enfermedades como tifo, tuberculosis, enfermedades gastrointestinales, de la piel, o simplemente se debilitaban tanto con la escasa alimentación que quienes lograban salir de prisión, no duraban mucho tiempo fuera de ella, ya que las raciones allí eran tan raquíticas que no era posible sostener por mucho tiempo sano a un humano con “galletas y frijoles”, menú que— por poner un ejemplo—, se daba a los presos de la cárcel de Belem, en la ciudad de México.

Además, allí, los fuertes abusaban de los débiles, “se emplean torturas, como las que se usaban en la Edad Media para obtener confesiones”³⁴⁹ y “con frecuencia los prisioneros declaran que han sido torturados para hacerlos confesar; pero no se abría ninguna investigación del hecho”,³⁵⁰ incluso, finiquita el periodista, ocurrían casos en que los hombres inocentes se declaraban culpables de algún delito, con tal de esquivar las torturas a que eran sometidos, en las prisiones. Y hay de aquel que intentara fugarse, porque estaba sujeto a que se le aplicara *la ley fuga*, a eso debe que la gente temía tanto a las prisiones, pues representaban una muerte lenta y segura.

³⁴⁷ Que era definido por Luis Cabrera, como la presión despótica ejercida por las autoridades locales que están en contacto con las clases proletarias, y la cual se hace sentir por medio del contingente, de las prisiones arbitrarias, de la ley fuga, y de otras múltiples formas de hostilidad y de entorpecimiento a la libertad del trabajo. (Cabrera, Luis, “Manifiesto a los ciudadanos del 11° Distrito Electoral”, en *Op. cit.*, p.458).

³⁴⁸ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p. 123.

³⁴⁹ *Ibidem.*, p.133.

³⁵⁰ *Ibidem.*, p.134.

Otro mecanismo autoritario que menciona la zarzuela, era el de ser enviado al servicio del Ejército mexicano (o Guardia Nacional), que se utilizaba “como instrumento de represión y [...] con efectividad en dos formas distintas: como máquina de asesinar y como institución de destierro. Es cárcel y campo de concentración para los políticos indeseables”,³⁵¹ y todo aquel que le estorbe —de una u otra forma— al Sistema o a los amigos de este.

Esta segunda función del ejército se basaba, según el periodista estadounidense, en que más del 95 % de los reclutas eran conscriptos, debido a que eran ciudadanos políticamente indeseables, o víctimas fáciles para que un reclutador les timara de su dinero. En otras palabras, el mecanismo para abastecerse de soldados para el ejército, era la fuerza.

A ello obedece que existían “cargos especiales” que se vendían a precio fijo, pero dejaban buenas ganancias económicas, uno de estos cargos era el de Jefe Político de un Distrito, y a este —el gobernador en turno— le encomendaba además de enganchar esclavos para las haciendas, reclutar soldados para el ejército, y tanto de unos como otros, el *cacique* obtenía jugosas ganancias hasta hacerse de mucho dinero.

Por tanto, agrega Kenneth Turner, el principal reclutador era el jefe político y tenía injerencia en las decisiones de los jueces locales, de manera que si la autoridad ejecutiva local necesitaba reclutas para el enviarlos al ejército, no tenía más que solicitárselo al juez y éste sentenciaba a algún reo para servir en el ejército, en lugar de ser enviado a la cárcel, también se daban los casos en que el jefe político —con toda la autoridad que le era otorgada de parte del gobernador—, llamaba a servir a las filas de la milicia a quien su voluntad le dictara, principalmente a “trabajadores que se atreven a declararse en huelga, a los periodistas que critican al gobierno, a los agricultores que se resisten a pagar impuestos exorbitantes”,³⁵² o peones que se oponían a designios y caprichos de los propietarios de las fincas, en pocas palabras, todo aquel que no se “alineaba” con el Sistema y cualquier otro ciudadano que ofreciera posibilidades de poder pagar su libertad con dinero.³⁵³

Con estos fines, en algunos Distritos existía la práctica de llevar el registro de los trabajadores mejores pagados en la región y a estos se les hacía presa de extorsión, de la siguiente manera:

³⁵¹ *Ibidem.*, p.125.

³⁵² *Ídem.*

³⁵³ Baste recordar que ni el mismo Francisco I. Madero pudo escapar a este órgano represivo, ya que en 1910, Díaz le “encargó” a Corral, inventarle un delito al prócer, para acusarle de ladrón y así tener pretexto de llevarlo a la cárcel antes de las elecciones, finalmente, a Madero, junto a Pino Suárez y por órdenes de Huerta, se les aplicó *la ley fuga*.

Después de recibir sus emolumentos, después de un trabajo agotador, son llevados a la cárcel donde se les dice que han sido reclutados; uno o dos días más tarde, les hacen saber que el precio de su libertad es de 100, más o menos, de esta manera son reclutados 10 000 hombres cada año, nadie puede discutir los métodos empleados por el cacique y de esta manera termina por hacerse rico.³⁵⁴

Aprovechando el horror que la población tenía por el ejército, el cacique obtenía dinero de jornaleros y pequeños propietarios, a quienes amenazaba también con enviar en “cuerda” al ejército, si no pagaban lo que les pedían o si no servían adecuadamente a los hacendados, motivos suficientes para que Turner afirmara en 1908 que el ejército, se había convertido en “un basurero donde se arroja a los políticamente indeseables, (y donde) la proporción de soldados forzados era de 98%”.³⁵⁵

Debido a ello, reportaba Kenneth Turner, “allí los hombres son más bien prisioneros que soldados y como a tales se les trata”, las condiciones de vida eran ínfimas, había mala alimentación, un salario de \$3.80 mensuales para el soldado raso, el servicio obligatorio —una vez que se enrolaba— era de 5 años, y, según un capitán de Río Blanco, Veracruz, relató a Turner, que el soldado “no pasa ni una hora fuera de la vista de un oficial, y [...] es tan prisionero en su cuartel, como el condenado en la penitenciaría”,³⁵⁶ de acuerdo a estas circunstancias las condiciones de salir vivo eran mínimas, por estas y otras razones el ejército mexicano recibía el merecido nombre de “la cuerda nacional”.

Ahora bien, en lo que respecta a nuestro análisis, aunque dicho mecanismo represivo no se aborda de manera amplia, ni profunda en la zarzuela de Kegel, sí está señalado en el cuadro III, escena iii, cuando después de defender a su mujer, Blas acuchilla al hijo del amo, y le explica a Antonio (su padre) lo que ha sucedido.

<<Blas: me sacaron en *cuerda*...el niño Pepe me criminó para que yo no la pudiera desfender...me llevaban muy lejos...pa’ soldao... cuando pasamos por el Palo Verde, les corrí... quería verla antes que me separaran de ella pa’ siempre...>>.

Esa era la “cuerda”, ser enviado como un prisionero para servir al ejército, de igual manera, el motivo podía ser cualquiera, menos real, se podía ser “encordado” por encargo o mandato de algún hacendado o jefe político, persona adinerada o influyente; incluso el mismo Presidente y los integrantes de su gabinete hacían “encargos” de esta naturaleza. Pues como ya hemos visto, si un Juez recibía una “orden superior” o se le compraba —igual que ahora—, el supuesto delincuente —peor aun si era de extracción

³⁵⁴ *Ibidem.*, p.128.

³⁵⁵ *Ibidem.*, p.126.

³⁵⁶ *Ídem.*

humilde—, no tenía salvación, lo más probable es que nunca regresara, pues era enviado al encuentro con la muerte.³⁵⁷

Por eso dice el humilde peón: <<quería verla antes que me separaran de ella pa' siempre>>, él sabe que una vez enviado lejos, al ejército, no se regresa jamás.

Como se puede observar en la historia de Kegel, el campesino sin tener culpa alguna, sólo por ser iletrado, carente de poder económico, político y lo que es peor, por ser una “posesión” incomoda para los caprichos del hijo del amo, son motivos suficientes para que se le desaparezca del lugar. Recordemos que como institución —ha dicho Turner—, el ejército era “cárcel y campo de concentración” para todo “ciudadano política y socialmente indeseable”. Blas era “indeseable” porque estorbaba a Pepe, el hijo del “amo”.

Henry Baerlein también se ha referido al ejército, como “lugar de destierro” para los indeseables cuando señala la poca posibilidad que tenía el esclavo o peón de escapar de la finca cuando tenía deudas: “si hay temores de que desconozca la deuda y los escrúpulos no permitan perseguirlo en caso de que escapara, lo mejor es entregarlo a la Guardia Nacional (ejército) a la que detesta y puede evitar si se queda en la hacienda”,³⁵⁸ aceptando las condiciones, malos tratos y todo lo que para bien o para mal puede recibir del lugar.

En cuanto a la trama de la historia de Kegel, la dificultad radica en que es la esposa de Blas: Petra, quien no quiere aceptar esos “malos tratos”, ni “el derecho de pernada”, por tanto, cuando ella niega aceptar el abuso, Pepe siente que le están negando “un derecho” y, como desquite y para que el esposo no le estorbe, lo mete a la cárcel para luego enviarlo al ejército. Eran prácticas represivas que Kegel muestra en su zarzuela, como parte de los conflictos que cotidianamente vivía el peón de las haciendas mexicanas.

Por todas estas razones durante el porfiriato y sobre todo en la etapa madura de la dictadura, al pueblo le atemorizaba el hecho de saberse elegido para ser “enrolado”, o levantado por *la leva*, por eso al peón, le resultaba más cómodo someterse a las voluntades del “amo”, la policía, el jefe político o el Estado, que ser encordado para el ejército. Ante ello, cualquier cosa era mejor que pertenecer al ejército.

³⁵⁷ Según Kenneth Turner, durante los primeros años del siglo XX, “a millares de sospechosos políticos y agitadores obreros se les envió a la “Siberia mexicana” (Quintana Roo), en calidad de soldados-prisioneros a combatir indios mayas”, o a Sonora a combatir indios yaquis, la idea era enviarlos a “combatir pueblos indígenas difíciles” donde eran tan duramente tratados, que ni el 1% de ellos regresaba a casa. Asimismo, a Quintana Roo se le llamaba la “Siberia mexicana”, debido a que era el lugar más insalubre de México, pues un médico militar que estuvo allí relato a Turner que durante dos años habían muerto en ese lugar 4000 soldados por hambre o enfermedades ocasionadas por hambre. Era tan difícil la vida en ese lugar que muchos soldados se suicidaban, según informes del médico militar, en tres años se suicidaron 50 militares por las razones antes mencionadas (p.128).

³⁵⁸ Baerlein, Henry, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.73.

Pero si se tenía la mala fortuna de caer en él, al vivir como prisionero, la única opción que tenía el soldado era intentar el escape para conseguir la libertad, sin embargo, si el recluta era descubierto en el intento, se le alcanzaba y se le mataba. Esto lo aseguró a Turner, el Capitán —antes citado— entrevistado en Río Blanco, señalando que muchos enrolados permanecían allí sólo por el temor a la muerte y a la aplicación de *la ley fuga*.

Por tanto, estaba prohibido entorpecer el buen funcionamiento de la maquinaria corrupta y explotación capitalista porfiriana, por eso decía Turner, que durante el régimen, se podía ser delincuente común y escapar, pero si se era delincuente político, no había posibilidad de salvarse.

C).-La ley fuga y su aplicación como método represivo.

En lo tocante a la aplicación de *la ley fuga* esta iba más allá del mero escape de un posible delincuente vigilado por la policía. También se aplicaba en asesinatos comunes y cotidianos, perpetrados extrajudicialmente sin un previo juicio, a petición de la autoridad, el jefe político o algún individuo influyente; asimismo, en el campo y las haciendas, se aplicaba a petición del “amo” y Administrador.

Los encargados de realizar estas acciones —comúnmente a discreción—, eran el ejército, los rurales, la acordada y las policías secreta y común.

La *ley fuga* se diferenciaba del fusilamiento en que la primera era una casería ilegal y, el fusilamiento “legal”, tenía que pasar por un “juicio”, sin embargo, las prácticas ilegales donde se fusilaba sin previo juicio, eran frecuentes. De esta manera, Kenneth Turner, asevera que

Aunque probablemente esta ley no se promulgó con el propósito que se verá, se ha usado como uno de los medios de dar muerte a personas contra quienes el gobierno no tenía ni sombra de pretexto para ejecutarlas legalmente. Tan sólo se captura al hombre señalado, se le conduce a un lugar solitario y allí se dispara sobre él. El asunto se mantiene en silencio, si es posible; pero si se presenta una situación que exija explicaciones, se informa que la víctima trato de escapar y por eso fue culpable de su destino.³⁵⁹

El mayor problema era que los ejecutados de esa manera no sólo eran enemigos políticos o disidentes del Sistema, sino que también así se ejecutaba en las haciendas a los jornaleros inconformes, que se rebelaban desobedeciendo reiteradamente al amo, que le estorbaban al dueño en algún capricho o que simplemente escapaban de las mazmorras clandestinas de las haciendas.

³⁵⁹ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.131.

Por ello *En la hacienda*, menciona dicha práctica represiva como cotidiana y conocida para el peón y los que allí habitan; incluso Blas sabe al huir de “la cuerda”, que si lo encuentran queda expuesto a que se le aplique dicho método, así cuando Pepe y él discuten, Blas reta al primero y se lee lo siguiente.

Blas: el probe no tiene cárcel para el amo... pero tiene un brazo que la desfienda y un corazón que no falla.

Pepe: Y no temes, miserable, la justicia... la ley...

Blas: ¿Y cuál es la justicia para el probe...? La que me arrancó de mi jacal y me llevaba en cuerda dejando a esta infeliz abandonada? ¿Y cuál es la ley del probe...? LA LEY FUGA...!!>> (C.III, esc.iii).

Las frases tienen una carga social muy importante, según el personaje la aplicación de este método —al menos en el contexto del campo que él conoce— está destinado principalmente a la clase pobre, es decir, a la peonada quien no es capaz de “comprar” a un juez o un jefe político, ya que el miserable jornal de 0.25 centavos, no hubiesen servido ni para pagar “la mirada” de la “autoridad”. En este sentido, cuando Kenneth Turner visitó el país a fines de la dictadura, el periodista expresaba al respecto: “se afirma con seguridad que de este modo se han cortado millares de vidas durante 34 años, en la actualidad la prensa mexicana informa con frecuencia de aplicaciones de *la ley fuga*”.³⁶⁰

Por eso cuando el Peón ha relatado a su padre cómo sucedieron los hechos, Antonio le pide desesperadamente a su hijo que huya.

<<Antonio: (*Muy conmovido, con la cabeza sobre el pecho*).Vete...vete muy lejos...!si te agarran te afusilan...vete...[saca de su camisa un pañuelo; lo desata y entrega a Blas dinero]Toma...vete... vete lo más lejos posible...>>.

El viejo mayordomo conocía muy bien, las prácticas de los “amos” y las autoridades de la hacienda y sabía el destino que le esperaba a su hijo, si era descubierto por atentar contra el poderoso. Entonces el rico sí podía pisotear los derechos del pobre, pero el pobre no podía transgredir los derechos y privilegios de potentado. Pepe había encerrado injustamente en la cárcel al peón, había acosado a su mujer y, sólo María y Manuel se habían indignado ante ello, pero no había un castigo para el verdadero agresor, por la sencilla razón que tenía poder económico y político; sin embargo, cuando el humilde defendió a su esposa y agredió al “amo”, entonces él sí merecía la

³⁶⁰ *Ibidem.*, p.131.

muerte. Esa era “la justicia” del porfiriato. Por tanto, el rico sí tenía valor ante “la ley”, el pobre no; el humilde —según el pensamiento positivista y el clero— debía servir al rico pese a todo, y aguantarle sus malos tratos, esa era su misión en la tierra, según, dichas ideologías.³⁶¹

Finalmente, cuando Blas ha huido luego de herir a Pepe y es *atajado* y regresado por Manuel, le lleva hasta donde está el moribundo, le esconde y le dice: <<Espera...no huyas...! Por encima de la *Ley Fuga* que te han enseñado a conocer está la justicia que no baja hasta el abismo en que has vivido...subiremos hasta ella: espera....! >> (C.III, esc.iii).

Y ante los presentes, en su mayoría elementos integrantes del sistema de explotación, trata de reivindicar al peón, pues la única *ley* que el humilde ha conocido durante siglos —aplicada con mayor rigor durante la dictadura porfiriana— ha sido la *ley fuga*, que no le defiende, sino que se vuelve contra él para arrancarle la vida. Esto es parte de lo que critica el autor en esta historia.

Así, en el campo como la ciudad, en la hacienda como la fábrica, los patrones y “amos” tenían “permiso” para aplicar esta *ley* de manera unilateral, gozando de toda impunidad debido a que los jefes políticos, jueces y policías, como se ha dicho, estaban a su servicio.

<<Y el probe un ser sin alma...sin corazón, como los animales...pior que ellos! >> (C.III, esc. v), denuncia Antonio en su soliloquio, a propósito de esa negación hacia el pobre para poder obtener justicia. En contraste, en el México real, Don Ignacio Peón, dueño de una hacienda en Yucatán defendía dichas prácticas de esta manera ante Henry Baerlein:

Los jueces —aunque se diga lo contrario— [...] sí atienden las quejas de los indios porque tienen responsabilidad judicial, y si con frecuencia se ve que los regresan a la hacienda (luego de una queja o inconformidad) no es porque no se les haya oído en juicio, sino porque los propietarios los *desarman* prometiéndoles buen trato y se desisten de la demanda. Pero nunca se ha castigado a un juez por negligencia en el cumplimiento de su deber.³⁶²

Y es que ese “desarme” o perdón, señalado por el hacendado, más que por creer en la rara bondad del propietario, el juez lo otorgaba por razones tan obvias como el soborno.

Recordemos que los jueces locales estaban bajo jurisdicción del Jefe Político y éste, al servicio de quienes pagaban “ciertas atenciones”, por tanto, aunque hubiese

³⁶¹ Kennet Turner, relataba que entre 1908 y 1909 algunos periódicos como *El País*, *El Tiempo* y *The Mexican Herald* publicaron con amplitud de detalle dos matanzas en gran escala ocasionadas por jefes políticos. Una de ellas fue la de Tehuatzingo, en que 16 ciudadanos fueron ejecutados sin haberles antes formado un juicio; la otra ocurrió en Velardaña donde, por efectuar una manifestación pública a despecho del jefe político, muchos fueron muertos a tiros en las calles y, entre 12 y 32 personas fueron fusiladas, luego de haber sido obligadas a cavar unas zanjas donde sus cuerpos iban a ser enterrados.

³⁶² Baerlein, Henry, *Op.cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.75.

“negligencia” en la atención hacia las quejas de los humildes peones —y como ellos no tenían para pagar “favores”—, los jueces dictaban a favor del poderoso, y para muestra de ello, uno o dos “botones”: la familia de “los Cicerol [...] de la hacienda de Tekax — dice Henry Baerlein— entrega 300 pesos mensuales al Jefe Político de su Distrito y lo tienen a su entera disposición”.³⁶³

El soborno —secunda Turner—, “era una Institución bien establecida en las oficinas públicas mexicanas y reconocida como un derecho que corresponde al funcionario que ocupa el puesto”.³⁶⁴

De esta manera, el poder e influencia de los hacendados ante las autoridades era casi omnipotente y los delitos cometidos por estos, podían quedar impunes por medio de la dádiva, así, el poder, influencia y palabra del más envilecido propietario, tenía mayor mérito sobre la del más honesto jornalero; Kaerger relata *ad doc* una historia:

Hace unos años un indio murió azotado en la finca del hermano de un alto funcionario [...] fue fácil deshacerse del cuerpo, enterrándolo en la noche como si fuera un perro. Pero sus compañeros de trabajo murmuraron y la noticia del crimen llegó a la capital. Había un joven abogado, Pérez Escofee, que, indignado al saberlo se presentó en la finca con otro abogado y obtuvo declaraciones firmadas de los indios acerca del crimen cometido.³⁶⁵

Luego de publicar los hechos en un periódico de la capital del Estado, y solicitar a las autoridades que se investigara el caso. El abogado del hacendado echó a andar sus maniobras y obtuvo de los indios declaraciones contrarias. En consecuencia, los involucrados en la acusación —el abogado Pérez Escofee, su consejero y editor—, fueron a parar a la cárcel.

Y—subraya Kaerger—, “aunque esto sucedió hace tres años, Pérez Escofee y su abogado todavía están en la cárcel [...] la familia del hacendado no puede permitir un juicio y hasta el momento ha tenido suficiente poder para evitarlo”.³⁶⁶

Al respecto, entre la diversa información que Don Ignacio Peón contó a Baerlein en su plática, mencionó que uno de los jefes políticos de la región, había sido compañero suyo en la escuela y “era muy bueno”, refiriéndose a su buen desempeño en el cargo, sin embargo, luego de esa charla, Baerlein averiguó que “ese buen funcionario” recibía \$300 mensuales de una hacienda cercana y “este terminaba acatando todos los deseos del hacendado” que le pagaba su “comisión”,³⁶⁷ pero lo que, tal vez el perito alemán no comprendió, es que ambos concebían de manera diferente el término

³⁶³ *Ibidem.*, p.71.

³⁶⁴ Kenneth Turner, *Op. cit.*, p.114.

³⁶⁵ Kaerger, Karl, *Op. cit.* en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.66.

³⁶⁶ *Ídem.*, p.66.

³⁶⁷ Baerlein, Henry, *Op. cit.*, en Katz, Karl, *Op. cit.*, p.75.

“bueno”, ya que para el hacendado desempeñar “bien” su función correspondía sujetarse a las voluntades del poderoso y “torcer” la autoridad y la justicia en beneficio del sistema; por el contrario, Baerlein asumía el término como lo que representa su significado.

A ello obedece que en la zarzuela, Blas es llevado a la cárcel sin juicio alguno y enviado en cuerda al ejército, sin mayor contratiempo, pues los jefes políticos —igual que las autoridades— al estar pagados por los hacendados, se ponían al servicio de estos, cumpliéndoles su voluntad.

D).- Las deudas del peón y la *tienda de raya*.

Otro de los aspectos que denuncia y critica Kegel en su zarzuela, es el sistema de endeudamiento de las haciendas a través de la *tienda de raya*.

En el cuadro II, escena iv, se observa la manera en que un peón, por su analfabetismo, poca instrucción escolar y sometimiento a la palabra y voluntad del empleado que anota las deudas en la finca, es víctima de *la cargadilla* que le hace la hacienda por medio de la *tienda de raya*, para endeudarlo y explotarlo más.

Como ya se ha dicho, el aumento de deuda de los peones, hacía que estos nunca terminaran de pagar a la hacienda, obligándoles a no pensar en huir del lugar porque era un “delito” abandonar una deuda pendiente, y así los hijos y los nietos tendrían que pagar la deuda de los padres; además que dicha práctica favorecía el sometimiento por parte del peón al ver al “amo” como su protector y apoyo.

Pensamiento que asoma cuando en el cuadro tercero, escena primera, Don Pascual, Don Julián y Doña Luisa relatan a manera de *racconto*, lo que ha pasado en el casamiento de Blas y Petra; el supuesto robo del peón y su encarcelamiento y como Manuel, ha defendido al Peón, ante tal acusación.

<<Don Julián: Y defender a Blas...a ese ingrato que *me debe* lo que es él y lo que han sido los suyos....!>> (C.II, esc.i).

Esa “deuda” a la que se refiere el “amo”, la asume más que en lo laboral o social; en lo económico, lo más probable es que se refiera a la deuda contraída por el peón en la boda, por la “yunta a medias”, mencionada en el primer cuadro, y lo referente a la *tienda de raya* donde el peón obtenía sus productos de primera necesidad.

Como se ha señalado con anterioridad, principalmente se les fiaba a los acasillados, como a Blas y otros peones como el que llegó a pedir trabajo. Además que dicha *cargadilla* en la *tienda de raya*, permitía obtener mayores ganancias a la hacienda y así se consumaba la explotación en todos los sentidos, aplicándose con éxito el pensamiento capitalista vigente en el régimen porfiriano.

Al respecto Arnold Channing y J. Tabor Frost describen en su investigación de 1909, lo que dos años antes (1907), Kegel denunciaba para la plebe *En la hacienda*.

“El sistema de peonaje de Hispanoamérica —dicen Channing y Tabor Frost— el plan más insidioso y traidor de cuantos ha urdido para degradar a una raza, consiste en atar legalmente el trabajador al terrateniente, mediante el endeudamiento, hasta que se cubra la deuda”,³⁶⁸ pero he allí el verdadero engaño, pues al peón una vez endeudado, nunca se le permite saldar esa deuda y para ello se emplean mecanismos bien establecidos y conocidos como los que se señalan los arqueólogos británicos.

Nada parece más justo, pero nada se presta mejor al abuso más despiadado. En Yucatán todos los peones indígenas están [...] endeudados con su amo yucateco ¿Por qué? ¿Por qué los indios son despilfarradores? Nada de eso: es porque conviene al amo retener al trabajador y conservarlo mediante el endeudamiento. Hay dos maneras de lograrlo, el esclavo de la plantación tiene que comprar lo necesario para su modesto vivir en la hacienda, donde le cobran precios por encima del alcance de su modesto jornal de seis peniques al día. De esta manera, siempre está en deuda con la hacienda si se evidencia que el indio está ahorrando para reunir la suma que debe, se falsifican deliberadamente los libros de la hacienda de manera que cuando el indio se presenta al magistrado a cubrir la deuda de, digamos, veinte dólares (2 libras), el hacendado presenta pruebas de que debe cincuenta dólares. El indio se defiende negando. La corte del hacendado sonrío. El libro del hacendado vale más que la palabra del indio, murmura suavemente, y el miserable peón tiene que volver a su esclavitud en la hacienda donde se le enseña con crueles azotes que la libertad no es para gente como él y que por más que lo intente, jamás se librará del empedernido amo, quien amparado por la ley [...] es dueño absoluto de su cuerpo igual que de los cerdos que escarban en el patio de la hacienda”.³⁶⁹

La crueldad con que se describe el endeudamiento en el sur, era similar en todo el país, las maneras podían variar, pero los métodos tenían el mismo fin. Dicha situación acontecida en la realidad porfiriana, señalada por Channing y Tabor Frost, es señala por la ficción teatral de esta zarzuela, en la escena cuarta del segundo cuadro, como se observa a continuación.

Mientras Manuel y Don Pascual terminan una plática, en la que tratan el tema del “estribillo moderno” de la época: “los conflictos entre el capital y el trabajo”, un peón llega hasta el escribiente para recriminarle *la cargadilla* que le están haciendo en *la tienda de raya* de la hacienda.

<<Peón: [...] con la venía...pos amo Don Pascual...pos yo no estoy conforme...yo no pedí carne ni frezada, y aluego, como su mercé tiene tantos libros, pos...quen sabe en cuantos me habrá sentado.....>>.

Y aunque el escribiente sabe que hay dolo en sus libros, como buen sirviente del “amo” rechaza la acusación y le propone al trabajador hacer la cuenta juntos; entonces el peón evidencia no saber hacer cuentas, y el escribiente aprovecha la situación.

³⁶⁸ Channing, Arnold y J. Tabor Frost, *Op. cit.*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.63.

³⁶⁹ *Ibidem.*, p.64.

D. Pascual: (*sentándose frente a la mesa*) Está bien tu cuenta, mira... (*saca un lápiz y escribe*) Cinco fanegas de maíz, a veinte reales... cinco por cero, cero; no llevamos nada; cinco por cinco veinticinco y *llevamos dos*...

Peón: [...] yo no llevé más de cinco fanegas y después ya no llevé nada... por eso no me sale mi cuenta... *quien sabe esas dos de quien serán*. (C.II, esc. iv).

La cuenta que están haciendo consiste en lo siguiente: la *tienda de raya* le vende al peón la fanega de maíz en 20 reales,³⁷⁰ el peón es consciente que a la hacienda le debe 5 fanegas lo que haría un total de 100 reales, que a la vez se podrían convertir a pesos, y que según las equivalencias de la época dadas por el Banco de México, 8 reales hacían un peso, por tanto 20 reales, equivalían a \$2.5 pesos y si se multiplican 2.5 (precio en pesos por fanega) por 5, el resultado es 12.5 pesos, equivalentes a la deuda justa del peón.

Por eso el peón afirma:

<<Peón: pos no amo... pos mire, pa que son cuentas... no debo más que cinco fanegas de maíz que no hacen más de doce pesos y medio, pos como se acabalan diez y nueve>>.

Lo que afirma el peón es que en los libros de la tienda se le ha asentado una deuda de \$19 pesos, cuando según las cuentas antes vistas, se observa claramente que la deuda real es de \$12.5 pesos, el escribiente le está cobrando \$ 6.5 pesos de más, aun cuando este último ha aceptado de manera implícita que el peón no pidió <<carne, ni frezada>> ;ya que aquél sólo le hace la cuenta sobre cinco fanegas de maíz, por tanto se evidencia que —aprovechándose de la poca instrucción escolar de su interlocutor y que éste no sabe hacer operaciones matemáticas— Don Pascual le está haciendo *cargadilla*, alterando la deuda del peón y tratando de timarlo enredándolo con “cuentas”.

Así, la artimaña empleada por el escribiente radica en que el trabajador parece que sólo sabe sumar y restar, mencionándole la deuda en reales; pero haciéndole una multiplicación con pesos —\$2.50 x 5 fanegas—, por eso al hacer nuevamente las cuentas, el peón se confunde.

<<Don Pascual: mira: cero por cero es cero, y no llevamos nada; cinco por cinco veinticinco y *llevamos dos*...

Peón: Pos ahí está: *si Ud. Se las llevó*... ¿cómo me las apunta a mí?>>

Lo que connota —chuscamente— la terca falsedad del escribiente y la ignorancia numérica del peón.

En este sentido, cuando en la escena anterior (iii), Manuel es encontrado por Don Pascual; el primero, sirve como vehículo para que Federico Carlos Kegel descargue en las palabras del personaje una de las críticas más severas al sistema del *hacendismo* en

³⁷⁰ Un real equivalía a 12.5 centavos de peso.

el México porfiriano, representado en esta parte por el escribiente, de quien se expresa de la siguiente manera:

Manuel: *(con aire distraído se fija después de algún tiempo en Don Pascual, y dice aparte)* Este es el último eslabón de una cadena que empieza con los bueyes y remata con el mísero escribiente...este es el tipo de imbécil pasivo cuya misión consiste en borrar los libros y en adular al amo...pobre hombre! Tal vez podría ser bueno si no fuera tan bruto.....! (C.II, esc.iii).

La “cadena” es el endeudamiento, la explotación y abuso por parte del sistema capitalista adoptado por las haciendas, mismo que comienza en el surco, en el campo y la labranza, donde una vez que el peón hace producir la tierra, el fruto se le arrebató para luego revendérselo al triple en la *tienda* de la finca; por ello, el coraje de Manuel enarbola el hartazgo de la peonada del campo mexicano; compadece al escribiente, mentiroso y servil, a quien relaciona con los bueyes, llamándole “imbécil” y despreciándole como un ser “pasivo”, sin raciocinio y sin pensamiento propio, cuya actividad mecánica, consiste en alterar las cuentas de los trabajadores, para endeudarlos más, engañarlos y así lisonjear al que encumbra la cadena de explotación, “el amo”. Nótese que del amo, el personaje no se expresa mal, sólo alude a él.

Por otra parte, para 1907, el capitalismo en México ya estaba en crecimiento, y por ello, en la misma charla el escribiente interroga al futuro galeno sobre << ¿lo que han dado en tratar los periódicos...los conflictos entre el capital y el trabajo?>>. A Manuel le incomoda más que la pregunta, quién la ha realizado, de esta manera y no conforme con la mofa anterior de que ha hecho objeto a su interlocutor, se vuelve a mofar dándole una respuesta, verídica, pero llena de sarcasmo.

Manuel: Imagine que un sinvergüenza le pide quince pesos. Se los presta....*(pausa)*

D. Pascual: Y eso...?

Manuel: es el capital...el trabajo será que se los pague. (CII, esc.iii).

El profesionista está sintetizando —de manera irónica— el conflicto como una estafa o robo, por medio del engaño. Así define Kegel — a través de su personaje— al capitalismo. Por ello, en la escena siguiente (iv), cuando presencia el engaño del escribiente hacia el peón, nuevamente se burla del escribiente y le hace notar que él forma parte de ese sistema de hurto y engaño.

<<Manuel: *(riendo)* Ahí tiene, Pascual, los conflictos de que hablábamos...>>.Es decir, los conflictos entre “capital y trabajo”.

Si bien para la época, el tema era muy comentado y controvertido, también es cierto que había poca claridad respecto a su definición y lo que representaba claramente, entre esa confusión parece ser que no muchos se daban cuenta que los trabajadores en el campo y la ciudad, formaban parte de “esos conflictos” y aunque en el campo prevalecían haciendas que conservaban los sistemas semi feudales, todos eran explotados y estafados por medio de la fuerza de su trabajo y la miseria que recibían como pago.

Esta desinformación respecto al tema del capitalismo, es evidenciada en el diálogo que sostiene el hacendado con el escribiente al referirse a lo que aparece en los periódicos sobre “capital y trabajo”, tema que ocupó días antes a Don Julián y Manuel y que es señalado de la siguiente manera:

Don pascual: Señor séame permitido *sojuzgarle* eso: en días pasados vi al Doctor muy *acalorizado* sobre ese *trópico* *discurriendo* con Ud. Y no alcancé el *contingente* que lo *deformaba*.

Don Julián: ni lo alcanzará, Don pascual, como que ni Manuel sabe lo que dice. (C.II, esc.i).

Al respecto, un documento del Doctor Refugio Galindo médico y hacendado de la región de Tulancingo, Hidalgo, “revela las contradicciones en el campo, entre la penetración capitalista y las contradicciones semi feudales que imperaban en muchas haciendas”,³⁷¹ señala Katz; en este sentido, la zarzuela de Kegel comienza a hacer patente la presencia del capitalismo en el abuso hacia el peón, por parte de los hacendados.

En este sentido, la semi esclavitud, esclavitud y “explotación del hombre por el hombre” (capitalismo), para 1907, convivían y se complementaban en las fincas y fábricas porfirianas, por ello para el autor, era necesario hacer alusión a la introducción del Sistema en el campo mexicano: jornales excesivos, bajo salario, condiciones infrahumanas y por si no fuera suficiente, deudas acrecentadas por medio del engaño.

E).-El analfabetismo, la escasa instrucción escolar y el adoctrinamiento religioso, como pilares del Sistema de explotación en las haciendas.

Lo anterior se acentuaba debido a que —como dice Sierra Campuzano— la mayor parte de la población rural trabajadora no tenía acceso a la educación básica elemental, por tanto, al no poder asistir a la escuela, ni saber leer ni escribir, y mucho menos hacer cuentas; ésta se veía en un severo estado de indefensión ante los que sí habían ido a la escuela (hijos de rico y profesionistas, por ejemplo), o que gozaban de algún poder económico o político, como los hacendados.

Esta circunstancia, favorecía el sistema de explotación (latifundista o capitalista) hacia el trabajador, propiciando el engaño a través de contratos escritos “a modo” que violentaban la ley y los derechos de los trabajadores rurales y ciudadanos quienes —al ser analfabetas— desconocían lo escrito en los contratos y en el caso que supieran leer, debido a su ignorancia —en cuanto leyes vigentes y su aplicación —, los trabajadores no podían comprender a cabalidad las leyes que regían la nación. Sin embargo, sí comprendían el trato inhumano que recibían del Sistema y aún en su ignorancia, sabían lo que era digno o indigno para un individuo.

³⁷¹ Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.11.

Con todo, los hacendados y la compleja estructura porfiriana se encargaban de mantener —a toda costa— dicha circunstancia, negándoles la escuela a los hijos de los campesinos y en el mejor de los casos, sólo podían aceptar para estos una educación regida por instructores religiosos o bien el acceso a escuelas netamente dirigidas por el clero, quien —como veremos adelante— formaba parte de la misma estructura y favorecía la servidumbre del trabajador por medio del adoctrinamiento espiritual e ideológico.³⁷²

Al respecto, Luis Cabrera menciona los beneficios que podía recibir el peón de año (acasillado) respecto al de tarea (temporal), señalando que entre estos se encontraban los complementos al salario, como el acceso a la escuela para los hijos del peón acasillado.

Mientras tiene el carácter del peón de año, tiene — ¡y qué pocas veces la tiene!— la escuela. La escuela existe, pero en condiciones tales que en el año de 1895, [...] cuando [...] era yo maestro de escuela en una hacienda del Estado de Tlaxcala, no se conocía allí la enseñanza de lectura y escritura simultáneas ni el método de palabras normales.³⁷³

Por el contrario, el Profesor Cabrera, encontró implantado en la escuela el silabario de San Miguel, que en la mayor parte de la república ya había sido sustituido, tiempo atrás, por el silabario de San Vicente.

Allí, continúa el intelectual,

Recibí como primeras instrucciones del Administrador de la hacienda —que entre paréntesis, no era quien pagaba mi sueldo sino que yo era empleado oficial—, no enseñar más que a leer y escribir y el catecismo de la doctrina cristiana, con prohibición absoluta de enseñanza aritmética y sobre todo el “de esas cosas de instrucción cívica que ustedes traen que no sirven para nada”.³⁷⁴

Agregando que era comprensible la gran resistencia de parte de los hacendados para que los peones recibieran enseñanza de los números, pues eso les daría elementos para que pudiesen defenderse y reclamar cobros justos; hacer cuentas y ponerse en contra suya y de sus mecanismos de engaño. Concluyendo que

Si esto pasaba en el año de 1895, aquí a las afueras de la capital y a tres horas de ferrocarril, ya supondréis lo que sigue pasando en muchas partes del país. Pero en fin, la escuela es un pequeño aumento al salario del peón, que por cierto, no siempre proporciona la hacienda.³⁷⁵

³⁷² No olvidemos que las Leyes de Reforma y la Constitución del 57 vigentes durante el porfiriato, establecían la educación laica, misma que en la práctica no se llevaba a cabo.

³⁷³ Cabrera, Luis, “La reconstitución de los ejidos de los pueblos como medio de suprimir la esclavitud del jornalero mexicano”, en *Op. cit.*, p.496.

³⁷⁴ *Ídem.*

³⁷⁵ *Ídem.*

Y así prevalecía dicha situación, todavía en la primera década del siglo XX, pues con todo y las políticas educativas creadas por el Estado, la situación de la gente del campo no se modificó de manera significativa, ya que allí sólo se “necesitaba saber sembrar, jalar la yunta, cosechar, trabajar con manos y pies, y poco de pensar” cantaba la voz campesina; esa era la percepción que tenían los terratenientes respecto a sus sirvientes, además, esa gente “floja y borracha, sólo se reproduce, come y bebe cuanto puede”, decían los adinerados y la gente de “la alta”.

De esta manera, esa circunstancia propiciada por los terratenientes y el lastre del analfabetismo, son perceptibles en el cuadro tercero, escena sexta de la zarzuela, cuando después que Pepe ha expirado y confesado su artimaña para meter a Blas a la cárcel y quedarse con Petra, Manuel reprocha a Don Julián, su tío y “amo” de la finca, ser el culpable de lo sucedido —la muerte de su hijo Pepe a manos del peón— debido a la situación vulnerable y de atraso en que ha mantenido al peón.

<<Manuel: Tú [...] le conservaste en la ignorancia, para convertirle en propiedad tuya; le negaste *escuela* y le diste *capilla*...posesión absoluta *cuero* y *conciencia* >>.

Dicha acusación del personaje, es una crítica tan certera al Sistema del *hacendismo* porfiriano, que encuentra sustento en una aseveración que diera el mismo Justo Sierra —uno de los ideólogos más destacados del grupo de los científicos y Ministro de Instrucción Pública durante la dictadura— respecto a los indígenas, parte mayoritaria de los jornaleros mexicanos de época, de quienes él decía que esa raza —la indígena— era la parte de población menos apta para el progreso de México, pero este problema lo consideraba un “problema de nutrición y de educación”.³⁷⁶

En este sentido, “la nutrición” señalada por Sierra, literalmente se refería a alimentar mejor al campesino —pues decía Kenneth Turner que al esclavo o peón se le daba lo mínimo para sostenerlo en pie y que no muriera de hambre—, además de proporcionarle mejor calidad de vida, atender su salud y la de su familia, así como nutrirlo en el aspecto cultural; en cuanto a la “educación”, es claro que el ideólogo se refiere más que a la doméstica, a la escolar; de esta manera, Sierra al igual que el personaje de Kegel: Manuel, coinciden en que uno de los grandes problemas que enfrentaba la raza indígena y por tanto la peonada —Blas, Petra, Antonio— era el atraso escolar, el analfabetismo, el desconocimiento de lo elemental: saber leer, escribir, sumar, restar, y por tanto valerse por sí mismo, pensando de manera autónoma.

Por eso Manuel reprocha claramente y sin ambigüedades una realidad que sufrían los campesinos mexicanos y que era una de las causas principales por las que el trabajador era explotado; el desconocimiento y la negación al derecho de obtener los elementos mínimos para no dejarse engañar y mucho menos para poder defender sus

³⁷⁶ Sierra, Justo, citado por Leopoldo Zea, en *El positivismo en México*, en Katz, Friedrich, *Op. cit.*, p.12.

derechos fundamentales y verse como un individuo que merecía respeto a su dignidad humana. A esto se refería Kaerger, cuando señalaba —en un tono de admiración hacia los peones yucatecos—, que un hombre que no es capaz de defender su dignidad, merece que se le llame esclavo.

Ante esta circunstancia de indefensión, el “amo” se encontraba sin obstáculos para tomar “posesión absoluta” del *cuerpo* del peón para tenerlo como esclavo y abusar de él por medio de la explotación; de su esposa e hijas con el *derecho de pernada* , de tomarlos en general, como “animales de su cuadra”.

De la *conciencia* , se encargaban la ignorancia y el clero católico a través del púlpito, la misa y las escuelas donde replicaban el dogma —según ha señalado Cabrera— pues allí, además de enseñar con “el silabario de San Miguel” o “San Vicente” (al fin santos), se enseñaba también “el catecismo de la doctrina cristiana”, a ello se refiere Manuel cuando señala al hacendado que al peón le cambió “escuela” por “capilla” y es que en la capilla —además de lo antes mentado— se les enseñaba la mansedumbre, la resignación y se remataba con la filosofía positivista: obedecer y ayudar a los amos, pues esa era “la misión del pobre”, y así se dominaba la *conciencia* .

Dicha manipulación espiritual e ideológica que ejercía el clero católico en la peonada y la población en general, se evidencia en el siguiente pasaje relatado por Karl Kaerger.

Los lectores ingleses apenas podrán creer que los yucatecos no tienen sentido de honra; suelen mostrar la crueldad más baja hacia las mujeres de la servidumbre. Supimos del caso de un yucateco que, irritado porque la sirvienta indígena demoró en llevarle el desayuno, le arrojó a la cara el jarro de leche hirviendo, golpeándola con una larga vara hasta dejarla inconsciente. Para villanos tan cobardes no hay castigo. La muchacha en cuestión declaró confidencialmente a un amigo que por algún tiempo pensó en asesinar al amo y que esa sed de venganza la tenía preocupada. Finalmente decidió pedir consejo a un cura. Éste le aconsejó mansedumbre y sumisión en todo a su amo. Lo peor de esta conjura para degradar a los indígenas es la participación de la iglesia. Los sacerdotes apoyan incondicionalmente a los hacendados porque dependen de ellos económicamente.³⁷⁷

Este era el impacto que la iglesia católica tenía en el pensamiento de la clase trabajadora rural. Por otra parte, el autor critica el hecho de que el mismo clero católico formara parte de ese sistema corrupto, que operaba en el campo y contra los campesinos. Tal situación se percibe en uno de los conflictos individuales de Manuel.

<< ¿Por qué existe maldad, Madre Natura, / En tu fecundo seno? [...] Si esconden tus malezas tanto dolo y traición, tanto veneno? >> (C.II, esc. v).

Ante esta interrogante y la imposibilidad de actuar como el personaje quisiera, está la determinación de otro personaje visceral y menos racional: Blas, quien a nivel dramático actúa como aliado de Manuel e intenta resolver de manera autónoma sus propios pesares:

³⁷⁷ Kaerger, Karl, *Op. cit.* , en Katz, Friedrich, *Op. cit.* , p.67.

Ante el hartazgo y cansancio del sometimiento, explotación y abuso, el peón se rebela y muestra el discurso que —sin soberbia— quiere exaltar el autor ante su público:

<<Blas: Amo Don Pepe...! Ora si iré a la cárcel con motivo....! Usté me ha criminao por arrancarme a la mujer que quero...*ya el amo se acabó*... hágale golpe!!! >>

Este es el mensaje y la solución que tal vez Kegel quería dejar grabado en el espectador de la época con su zarzuela: acabar con el amo y enfrentarlo. Pues como hemos visto anteriormente —esa aseveración no es una idea propia o nueva, sino una idea que el autor recogió del ambiente rural— igual que toda la problemática planteada en ella, refleja el ambiente y sentir de la población trabajadora mexicana.

Ese hartazgo, ese cansancio ante el abuso, <<Ya el amo se acabó>> es un grito desgarrador y liberador, que trasluce el deseo de venganza o sed de justicia perpetrada con mano propia, por eso Blas reta al hijo del amo:

<<Blas: hágale golpe!!! >>, Petra se interpone para que no peleen y Blas luego de colocar tras de sí a su esposa, lo reta nuevamente: << Ora venga a abrazarla si es tan hombre! >>

Pepe:(*retrocediendo*) Bribón....! Te atreves a amenazar a tu amo....?

Blas: (*con amargura y rabia*) A mi amo...El probe no tiene cárcel para el amo...pero tiene un brazo que la defienda y un corazón que no falla....!

Finalmente, lo ataca y hiere. Antonio, el viejo Mayordomo y padre de Blas —quien conoce todo lo que debe aguantar un peón de hacienda— concluye: << ¡HIZO BIEN BLAS MATANDO AL NIÑO PEPE! >>

Porque al matarlo a él, que representa la maldad en la trama, el abuso de poder, el dolo, la mentira y *el derecho de pernada*, está matando al que después se convertiría en “amo” y al destruir al futuro explotador, se está destruyendo el abuso de poder venidero. Es algo simbólico, connotativo. Lo que el autor busca dar como solución, es la única solución que al peón le quedaba por tomar: hacerse justicia por mano propia.

En contraste a esa idea de acabar con el amo, está lo que la joven burguesa, e hija del amo plantea:

<<María: Pobres gentes! No necesitan sino una mano que las levante, una mano cariñosa que las guíe...>>. Similar a lo que proponían algunos pensadores de la época, ilustrar, educar y culturizar a la peonada y a los indígenas en general.

Pero Manuel, más realista y perceptivo del sentir de la peonada, responde:

<<Manuel: y a fuerza de tender las manos a lo alto, buscando esa mano cariñosa de que hablas, que no encuentran, *veo ya muchas que se crisan de cólera*...>>.

En este diálogo se observa de manera ficticia y en palabras de un burgués ilustrado, lo que en la realidad pasaba por el pensamiento de los trabajadores

campesinos, pero también de los obreros. Lo anterior pudiera parecer una manera de evidenciar por parte del autor —como un termómetro social— el grado de hartazgo y coraje que el pueblo guardaba y que en cualquier momento se podía desbordar, ya que —como se ha señalado— para 1907, dicha agitación ya se comenzaba a ver en algunas partes del país.

De modo que, como se ha mencionado en la primera parte de este capítulo, si bien las rebeliones previstas para 1906 y 1908, fueron incitadas por el movimiento liberal, también es cierto que fueron motivadas por esa “crispación de cólera” de los campesinos y obreros del país.

El pueblo estaba cansado y no tenía alternativa, después de buscar por años “esa mano cariñosa” que les diera comprensión y caridad, y no encontrarla recibiendo sólo burlas y abusos ¿qué alternativa le quedaba al trabajador? ¿Qué hacer con la cólera que había acumulado la masa campesina durante décadas y siglos? Sólo afrontar el problema de manera directa y frontal: terminando con el amo; rebelándose, defendiéndose y haciéndose justicia por mano propia, pues <<El probe [...] tiene un brazo que [...] (le) desfienda y un corazón que no falla>> (C.III, esc. ii), había amenazado Blas, momentos antes de atacar al hijo del amo.

Por eso le dice Manuel al hacendado, ante el cadáver de su hijo.

<<Manuel: (*Señalando a Blas*) POR ESO LE MATÓ...POR ESO LE MATÓ...!!!>>

Aludiendo a esa única opción que le dejaron al atacante, después de tragarse el coraje y el injusto abuso del que fueron objeto él y su esposa.

Manuel continúa el reclamo: << ¿Y quieres ahora tú que todo le haz arrebatado, prohibirle que tenga hasta el instinto animal del macho que defiende a su hembra...? >> (C.III, esc.vi).

El elemento tomado como conflicto principal para la trama, radica en *el derecho de pernada* que, como ya hemos visto, era común y cotidiano en las haciendas mexicanas de este periodo; pero el trasfondo social y verdadera denuncia por parte del autor, aparece en la conclusión de dicha increpancia.

Mientras, “la corte” del hacendado reza por el alma del difunto. Todavía el joven rebelde les pide:

<<Manuel: Rezad...rezad...pero si resáis por alguno...resad *por los que sufren, por los que han hambre y sed de justicia...por los que fecundan vuestros campos con su llanto...POR LOS IRREDENTOS...POR LOS IRREDENTOS...!!!* >>

Este es el trasfondo de la zarzuela, mostrar el sufrimiento real del pueblo campesino, de los que no conocían la justicia, de los que tenían “hambre y sed” de que la justicia los viera, los escuchara y los defendiera, de aquellos que —principalmente durante el porfiriato— hacían florecer la tierra con la humedad de su sangre y sus

lágrimas. De aquellos que como pago a su trabajo, eran cobijados por una ley que no fallaba —si ellos fallaban—, *la ley fuga* o la prisión.

F).- La crítica social de la obra.

Pasando a otro aspecto, Susan E. Bryan menciona que desde fines del siglo XIX —junto a las diversiones cultas y el teatro de *elite*— la cultura popular acrecentaba sus asistentes en espectáculos como pelas de gallos, corridas de toros y espectáculos escénicos, mismos que constituían las diversiones más importantes para la clase trabajadora.³⁷⁸

Por lo mismo, “el teatro popular de fines del siglo XIX desarrolló nuevas formas que si bien utilizaban convenciones y obras del teatro culto, las transformaba, adaptándolas a los gustos y necesidades de los sectores populares”.³⁷⁹ Para entonces agrega Bryan, existían principalmente dos tipos de teatro popular: uno de temas obreros y el otro frívolo. Así, al llegar el siglo XX —entre 1900 y 1910—, las formas teatrales populares se enriquecieron y además de los teatros, frívolo y obrero, comenzó a proliferar el teatro costumbrista, mismo que se escenificaba a través de *zarzuela corta* y era bien recibida por el populacho.

Sin embargo, y a pesar que la “alta sociedad” criticaba duramente ese teatro popular —incluyendo su *sicalipsis*— el inteligente régimen porfiriano mantuvo una actitud favorable hacia ese teatro, al ser visto

Como mecanismo de control social y [...] desahogo importante para el obrero que trabajaba de diez a catorce horas diarias y que sólo ganaba un peso, y mientras se toleraba la indecencia y diversión burda de esas expresiones, no se permitía la más mínima crítica política, aun así había cierta crítica social que se expresaba en las obras costumbristas.³⁸⁰

Como es sabido, la mayoría de los autores teatrales eran periodistas que se dedicaban a escribir para la escena y como no tenían “posibilidad de hacer crítica política directa se lanzaron a la crítica social, la corrupción del gobierno, la injusticia y las convenciones sociales que eran frecuentes motivos de la sátira y la parodia”.³⁸¹ en sus creaciones.

Pese a ello y debido al contexto, “a pesar de que la crítica se limitaba generalmente a cuestiones sociales *En la hacienda* se hizo un crítica directa al derecho de pernada, mientras que se cuestionaba la relación de explotación entre el peón y el hacendado”.³⁸²

³⁷⁸ E. Bryan, Susan, *Op. cit.*, pp.130-131.

³⁷⁹ *Ibidem.*, p.131.

³⁸⁰ *Ibidem.*, p.150.

³⁸¹ *Ibidem.*, p.152.

³⁸² *Ibidem.*, p.159.

Con todo y “aunque los autores expresaban en sus obras una preocupación por la cuestión social y criticaban el sistema existente de clases, sus valores, su ideología y su perspectiva social pertenecían a la cultura dominante”.³⁸³ por ello, la imagen de la sociedad porfiriana reflejada en estas obras, no dejaba de estar influida por la perspectiva sociocultural de sus autores, concluye Bryan.

Por tanto, la crítica social manifiesta en la obra de Kegel, aun con sus virtudes, ofrece una visión pequeño burguesa que a la vez refleja la concepción que la creciente clase media, tenía respecto a las problemáticas sociales y que sería precisamente, dicha clase, la que más lucharía por cambiar la situación del país.

En este sentido y según la propuesta de Kegel, *los irredentos* de la época, debían ser como Manuel o Blas, quienes —con su pensamiento o acción— aspirasen a liberar de la dominación al peón, a su clase, al grupo de trabajadores campesinos en general, y, simbólicamente —porque no decirlo— a la nación entera.

Así, el irredento Blas, decidió detener el abuso defendiendo a su esposa ante la injusticia, defendió lo “suyo” y se defendió a sí mismo, se reivindicó tomando la justicia en sus propias manos y mató a su verdugo, así, su “crispación” lo llevó a la acción.

Por su parte, Manuel —partidario del irredentismo—, el intelectual idealista, defendió al humillado peón y su esposa ante la injusticia de los hacendados, le hizo notar a los burgueses, que estaban actuando de manera incorrecta con sus abusos, malos tratos y explotación hacia sus trabajadores.

G).-La ideología anarco-socialista en la zarzuela de Kegel.

Entonces a través de su zarzuela, Federico Carlos Kegel pretende evidenciar estos atropellos hacia los pobres, y parecería una actitud escénico periodística natural para la época a que nos referimos (1907), si no fuera porque su propuesta va más allá del mero mostrar “*une tronche vie*”, y buscar una trama adecuada para hacer un espectáculo y llevarlo a escena, o para ganar unos centavos y obteniendo el aplauso del respetable, el reconocimiento de sus colegas.

Nótese que quienes llevan la acción de esa rebeldía en la historia de la zarzuela son jóvenes (María, Manuel, Blas y la misma Petra), mostrando con ello, el espíritu rebelde de los jóvenes de la primer década del siglo XX en el México porfiriano, la ideología, el pensamiento y la inquietud de los jóvenes burgueses —Manuel y María— quienes, con su pensamiento e intervención en esas problemáticas —son los incitadores a la insubordinación, pues intelectuales como Manuel —en el México real de la época— eran quienes se estaban volviendo contra el sistema de explotación porfiriano; similar a los jóvenes profesionistas —pequeño burgueses— y liberales como Juan Sarabia, Antonio I. Villarreal, Librado Rivera y los hermanos Magón, quienes combatían el sistema de explotación del trabajador y condiciones injustas del pueblo mexicano, ya

³⁸³ *Ibidem.*, p.152.

fuera organizando periódicos de oposición, un partido, un Programa, o promoviendo huelgas entre los obreros.

De igual manera, jóvenes trabajadores y proletarios como Blas, buscaban la justicia por “mano propia” en el México real, por medio de rebeliones huelguísticas como en Cananea y Río Blanco y en las que —según Mancisidor— “el joven proletariado mexicano, haciendo acto de presencia en los cuadros de nuestra historia, jugó un papel de primera importancia”.³⁸⁴

En relación a la juventud, es precisamente el personaje *tipo* del universitario el que representa —predominantemente— la ideología y el mensaje que el autor quiere transmitir y mostrar a su público, un personaje ilustrado que —aunque burgués— originario del campo, migrante a la ciudad y que al volver educado, busca mejorar y cambiar —con sus ideas y actos— la circunstancia del trabajador campesino.

Por ello, cuando el pasante de Medicina regresa de la ciudad, la familia burguesa de Don Julián lo tacha de tener “ideas extravagantes”, “caprichosas”, “raras” y finalmente lo llaman “enfermo de locura”.

Estas descalificaciones se pueden notar en el cuadro segundo, escena primera, cuando los dueños de la hacienda Doña Luisa y Don Julián, platican sobre las ideas de Manuel y sus discursos para defender al peón, sus acciones para liberarlo de una prisión que él sabe injusta y es entonces cuando “los amos” lo señalan así:

Don Julián: le ha pasado lo que al caballero manchego: a fuerza de pasarse las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio leyendo libros y más libros, se le va secando el juicio...

Doña Luisa: lástima de talento perdido en una maraña de ideas extravagantes. (C.II, esc. i).

¿Y cuáles son esas “ideas raras” que posee el futuro médico ilustrado en la Universidad?

Cuando Manuel indignado, pretende por la fuerza ir a liberar a quien injustamente yace en la mazmorra, Pepe le reclama no tener autoridad para decidir sobre la vida del peón quien pertenece a la hacienda; entonces el joven deja asomar sus pensamientos “extravagantes”, ante “el amo” y su hijo:

<<Manuel: Que con qué autoridad?

No con la tuya, autoridad mentida

Que chupa de los parias el trabajo,

Y les impone el yugo

³⁸⁴ Mancisidor, José, *Op. cit.*, p.60.

Y les destroza el alma!
Qué con qué autoridad?
No con la tuya que pesa
como losa de sepulcro
sobre el encadenado pensamiento
del miserable peón.
Del miserable peón que no ha tenido
Tras siglos de martirio,
Una mano leal que le levante,
Una idea dentro del alma que le guíe,
Un rayo de razón sobre su frente!
Y hablas de autoridad...valiente frase!
Cómo la ejerces tú...?
Destrozando un hogar, un hogar pobre
Formado con carrizos y con paja,
Donde espera al gañán tras sus fatigas,
El beso de la esposa...las caricias del hijo...
Y esa es tu autoridad?
Voy con la mía...
La autoridad que nace de la conciencia,
La que tú no conoces
Porque la engendra un sentimiento honrado. >> (C.II, esc. viii).

Esas son las ideas “extravagantes” y “enajenadas” que se han posesionado de Manuel, quien precisamente tras de sus actos muestra buenos sentimientos, la conciencia y honradez de alguien que quiere ayudar al desprotegido, al abusado y explotado por los verdugos quienes tras la apariencia de terratenientes, industriales o patronos, se aprovechan del iletrado trabajador.

Así mismo, cuando el “extravagante” se encuentra con el escribiente, el primero dice para sí: <<Manuel: por supuesto que este también piensa que estoy loco. Hemos llegado a una época en que la honradez es locura y la bellaquería, sentido común, juicio.>> (C.II, esc.iii).

En este sentido, a personajes ficticios y personas de la vida real que buscaban — durante la época— una mejora en las condiciones de vida de los trabajadores — campesinos u obreros— y de la sociedad que les había tocado vivir, se les identificaba en México con calificativos similares a locos, soñadores, agitadores, comunistas, liberales, socialistas, anarquistas u otros mote de esa naturaleza.

A ello se debe que Susan E. Bryan en su estudio *Teatro Popular y sociedad durante el porfiriato* señala que “Manuel es caracterizado como un *joven liberal* con ideas nuevas sobre la cuestión social quien al llegar al campo sólo ve el lado bucólico y romántico del campo”,³⁸⁵ quien después de pasar tiempo en la hacienda y “haber visto la manera como se trataba a los peones”, este cambia de parecer “reclamando a su tío por la autoridad absoluta con que regía sobre sus peones”.³⁸⁶

Entonces el joven liberal es un inconforme con el sistema de abuso y explotación implantado en las haciendas por la alta clase burguesa y el Estado. Es un rebelde contra el orden establecido en la hacienda y llega a ser incomodo a los intereses y caprichos de los “amos”, su Sistema y su *modus operandi*. Por tanto, Manuel es visto como un “agitador” y por ello había que desvirtuar sus discursos, pensamientos y acciones, según el pensamiento dominante.

En este contexto, para los primeros años del siglo veinte y debido a la necesidad de unir fuerzas entre los diversos grupos opositores al régimen, para hacer frente a esa actitud criminalizadora, hubo necesidad de juntar ideologías de diferentes bandos, mezclándose, enriqueciéndose y llegando a la conformación del Partido Liberal Mexicano y su programa en 1906, donde convergieron ideas de diferentes orígenes, desde liberales, socialistas, comunistas, anarco-sindicalistas, anarquistas y sus diferentes corrientes; a ello obedece que para el momento en que Kegel escribe *En la hacienda*, la población en general, e incluso los mismos integrantes del Partido, no podían dividir exactamente qué idea pertenecía a qué grupo, pues así como tenían divergencias también había convergencias y, debido a las circunstancias, había que ir tras objetivos comunes mezclándolas y buscando la mejor solución a las problemáticas imperantes.

Así, al no conocer claramente los postulados de unos y otros, la población los podía llamar indistintamente de un modo u otro, lo importante era saber identificarlos como disidentes al Sistema y al Estado. Cabe aclarar que, históricamente el liberalismo era el origen de esas corrientes, la corriente más antigua, incluso el mismo Díaz había pertenecido a ella y por ello —al ser la menos radical— era la que se enarbolaba; pero

³⁸⁵ *Ibidem.*, p. 159.

³⁸⁶ *Ibidem.*, p.160.

para 1906 y 1907, tras el denominado liberalismo de la época, en realidad existían corrientes socialistas, anarquistas y otras tantas, similares.³⁸⁷

La circunstancia antes mencionada —ese híbrido de corrientes—, podía observarse incluso en el teatro, pues la escena mexicana de esos años también tenía expresiones políticas y sociales que en ocasiones representaban una dificultad para poder distinguir el teatro anarquista, del teatro socialista o liberal radical, o de otras tendencias políticas hermanas.

Y aunque los mismos integrantes del Partido Liberal eran conscientes de los orígenes socialistas, comunistas y anarco-sindicalistas de su Programa, se cuidaban bien de no hacer alarde de ello, pues conocían la censura y represión gubernamental que se ejercía sobre aquellas ideologías. Tal vez a ello se deba que el mismo Kegel en su zarzuela, nunca alude a dichos pensamientos y sólo se concreta a mostrar la manera en que la alta clase burguesa criminalizaba y desvirtuaba ideologías de esa naturaleza, llamándolas “locura”, “enfermedad” o “extravagancia”. Quizá a ello obedece que a su personaje Manuel, no lo define abiertamente como integrante de alguna de esas corrientes políticas, pero es evidente que su pensamiento comparte rasgos fraternalistas y filantrópicos, que seguramente el público de la época podía identificar con claridad.

La reprobación a dichos pensamientos y conductas estaba tan latente, que el mismo Ministro de Educación y Bellas Artes, licenciado Justo Sierra, en su momento se refirió a la huelga de Río Blanco, “calificándola de comunista y agregó que esas ideas (las planteadas por los obreros) eran quiméricas e irrealizables”,³⁸⁸ dice Jorge Carpizo, sólo porque sus líderes obreros aspiraban a una mejora en su vida laboral, social y familiar.

A dicha censura había que sumarle el hecho que —como se ha mencionado— desde fines del siglo XIX, pensadores y líderes liberales, comunistas y socialistas, habían provocado —buscando mejoras laborales y de justicia— diversas inconformidades y rebeliones en el país, por ello, los apelativos señalados, eran otorgados de manera peyorativa u ofensiva por parte de la alta clase burguesa a los inconformes con el régimen, además que dichas circunstancias hacían que a los partidarios de dichas corrientes, se les viera como delincuentes, agitadores o revolucionarios, por el hecho de buscar romper el orden establecido del Estado y la clase dominante, por tanto, el líder o seguidor de esos pensamientos —a la vista del Gobierno y su clase favorecida— era un agitador e incitador a la revuelta y como a delincuente había que perseguirlo, encarcelarlo o matarlo. De allí la persecución perpetrada en contra de los “liberales” durante la primer de cada del siglo XX, que Kenneth Turner relata en su *México Bárbaro*.

³⁸⁷ Incluso, se debe mencionar que tras de los primeros círculos obreros de fines del XIX, estaba el socialismo que los trabajadores habían acogido para defenderse de los poderosos, por medio del mutualismo y cooperativismo.

³⁸⁸ Carpizo, Jorge, *Op.cit.*, p. 12.

Pese a todo, cualquiera de esas corrientes ideológicas compartían y perseguían objetivos comunes, como la filantropía, el bienestar común, la mejora laboral de todo trabajador, la anulación de la injusticia, entre otras coincidencias y así tras los primeros Círculos Obreros del siglo XIX se inició una organización opositora liberal y socialista, que luego de mezclarse con otras parecidas, se convirtieron en trampolín para las primeras dos huelgas obreras de 1906 y 1907, de igual manera fueron incitadoras para convocar a las dos primeras revoluciones del siglo en México, en 1906 y 1908; además de contar entre sus filas con líderes sociales denominados comunistas y anarquistas, que habían creado grupos, Clubes, Programas y periódicos como lo veremos a continuación.

Finalmente, dichos discursos opositores al régimen eran resultado de una agitación social y política en el país, que incluso los personajes teatrales y la escena, estaban salpicados de esa atmósfera convulsa.

A continuación se muestran algunas ideas socialistas —unas previas al porfiriato y otras germinadas durante él— que fueron pilares de las acciones perpetradas por la disidencia gubernamental durante los primeros años del siglo XX, pensamientos que eran entendidos de modo indistinto, como comunista o socialista, y que mencionaremos con el propósito de evidenciar la influencia de su discurso en la zarzuela de Federico Carlos Kegel.

Alberto Santa Fe, socialista y uno de los autores de la *Ley del pueblo* editada en 1883, criticaba la circunstancia entre el peón y las haciendas, de la siguiente manera:

En pleno siglo XIX y bajo el amparo de leyes que antonomásticamente se llaman sabias, justas y filosóficas, los indios mexicanos no son otra cosa que esclavos de los blancos. La miseria en que viven el desprecio y despotismo con que se les trata y la crueldad de que son objeto, han venido a sumergir a esa noble y digna raza en la abyección más completa y en la degradación más absoluta.

¡Pobres indios! Ellos viven en la esclavitud, explotados por sus señores del mismo modo que si fueran brutos. ¡Pobres indios! Para ellos han sido un sarcasmo, una burla sangrienta, la civilización de la época y la benignidad de nuestras leyes patrias. Ayer, llevaron el título de esclavos, eran libres. Hoy se les llama pomposamente libres y son esclavos.³⁸⁹

Este era el discurso de un socialista del siglo XIX, que claramente expresaba la situación de los indígenas mexicanos, pues desde antes de la llegada de Díaz al poder, incluso en época de Lerdo, la situación de los indígenas era la que describe Santa Fe, ¿pero por que viene a colación este argumento de dicho socialista? Porque durante el siglo XIX y aún durante el Porfiriato, la mayor parte de peones campesinos, provenían de raza indígena, se les despreciaba, viéndoseles como una raza inferior por parte de los blancos, ricos y hacendados; a esa raza se le trataba tan mal como se les trata en la zarzuela a Blas a Petra y al mismo Antonio, que según el texto, todo parece indicar provienen de la raza indígena.

³⁸⁹ Santa Fe, Alberto, “Los indios”, en Meyer, Jean. *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910)*, SEPTENTAS (SEP), México, 1973, p.170.

En el mismo texto, Santa Fe, remata con esto:

Fíjense pues los indios en estos ligeros apuntes, y sin que apelen a la violencia para hacerse justicia procuren sacudir el yugo de ignominia que pesa sobre ellos, reconquistando para siempre derechos y libertades. [...]

¡Valor y abnegación! ¡Basta ya de miserias! Vosotros, indios, sois la clase productora, la clase útil, los dueños de México. De vosotros se exige una resignación humillante, porque sois una potencia. Vosotros, racionales, sois más infelices que el perro de la hacienda. [...] Vosotros no tenéis esas garantías ni esos goces. Vuestro albergue es un jacal y vuestro lecho la humedad de la tierra. El perro se levanta a la hora que le falta el sueño; vosotros sois levantados del lecho a las cuatro de la mañana para cantar el alabado con ecos doloridos y marchar al trabajo hostigados por el látigo con que el mayordomo castiga a su caballo.

Vosotros, menos que el perro, trabajáis bajo los rigores de un sol tropical, doce horas diarias, y esto cuando vuestro alimento, el alimento que debería reparar vuestras fuerzas, se reduce a una simple tortilla untada con chile. Vosotros [...] obtenéis diariamente doce o dieciocho centavos, que os pagan el día de raya con mercancías inmundas y aguardiente para embruteceros. Vosotros [...] tenéis que sudar sangre para ganar esos miserables 16 centavos [...] Vosotros [...] tenéis una *tlapixquera* en donde os encierra vuestro amo cuando le debéis algo que os prestó [...] Vosotros [...] tenéis que venderos y vender a vuestra familia porque vuestras deudas se transmiten de generación en generación. Vosotros [...] tenéis que verter raudales de sudor para tener que comprar media fanega de maíz y un puñado de chiles.

Vosotros no sois personas sino cosas, sois muebles, sois esclavos. ¡Basta, pues! ¡Callamos!; pero callamos con la esperanza de veros alguna vez dignos de la civilización, de vuestro nombre y vuestra raza.³⁹⁰

En este discurso, se alcanzan a apreciar algunos de los conflictos sobresalientes que presentaba la raza indígena que —como ya decíamos— para la época, era la que mayoritariamente integraba la peonada; en él, se alcanzan a apreciar conflictos que salen a relucir en la zarzuela de Kegel, tales como el maltrato corporal recibido con “el látigo del mayordomo”, que es similar al empleado por el amo cuando *cintarió* a Blas; la deuda generacional del peón hacia su familia, plasmada en la zarzuela a través del préstamo de la boda y la *tienda de raya* donde es timado un peón con *cargadilla* y “mercancías inmundas”, una deuda excesiva y falsa; la *tlapixquera* o cárcel de la hacienda, misma a la que Blas es enviado injustamente por estorbar al capricho del hijo del “amo”. Y principalmente, evidencia la sensibilidad de los socialistas por los problemas de los subyugados.

En otro ejemplo, el periódico *La Comuna*, fundado en 1875 —que criticaba *el peonaje*— planteaba entre sus tópicos principales, los temas agrarios y la supresión del ejército, para sustituirlo por un grupo de ciudadanos armados; de igual manera, publicaba demandas de los obreros mexicanos y entre sus publicaciones destaca un artículo titulado “Los peones”, publicado el 5 de julio de 1874 —aún durante el gobierno de Lerdo— en el que se refiere a la explotación de los peones por parte de los

³⁹⁰ *Ídem.*

hacendados, situación que —llegado el Dictador— no mejoró en lo más mínimo y por el contrario, se exacerbó.

Hay veces que deseásemos que nuestra palabra fuese la lava incandescente de un volcán que corriera arrollando cuanto hallase a su paso, devorando hasta los últimos vestigios de las ideas retrogradadas, para fundar la sociedad sobre bases más humanitarias, bajo el pie de la verdadera igualdad; y al tratarse de la verdadera condición miserable de los infelices peones de México, condición muy inferior a la que guardan los esclavos en Cuba, la indignación se enciende en nuestro pecho y la primera palabra que brota de nuestros labios es: ¡Maldición! [...] Los hacendados en México, por el contrario tratan de sacar el mayor partido en el menos tiempo posible de los peones; les imponen tareas colosales, no se ocupan del alimento del trabajador, y en caso de enfermedad este muere sin auxilio alguno, sin merecer una mirada de auxilio del explotador.³⁹¹

Ideas mismas, que Kegel hace notar en el parlamento del mayordomo Antonio, de la siguiente manera:

El probe nace aquí, gasta su vida en el barbecho con la frente baja...al venir la cosecha es alegría... ¿porqué? Porque el granero está lleno de espigas, de mazorcas...y él que tiene de eso? Acaso le dice el escribiente que debe menos que antes...eso es todo! [...] Se hace viejo y se enferma y le abandonan cuidando alguna puerta de potrero por un real y ración...si el amo es bueno...! (CIII, esc.v).

Ambos textos —uno abiertamente socialista y otro partidario de él— hacen notar la similitud de ideas respecto a la explotación de la peonada. Más tarde, entre otros aspectos, el mismo Diario trata el tema del sistema de las deudas y el pago del jornal en especie.

Entre nosotros el peón se contrata con un hacendado por un jornal insuficiente para proporcionarle la satisfacción de sus necesidades más imperiosas, y ese jornal jamás se le paga en un erario, sino en efectos, en los que el hacendado gana un y trescientos por ciento; de modo que en vez de pagar diez y ocho centavos, no da sino seis, realizando así varias ganancias a un mismo tiempo el desalmado propietario, [...] que aniquila al infeliz obrero; que convierte en oro la sangre del desheredado [...] Y ¿creéis que la muerte ha desatado todos los fatales lazos que unían a la víctima con el verdugo? ¡No, jamás! El hijo, el hermano, el padre, la mujer, la hija, cualquier pariente del desgraciado peón que acaba de sucumbir a la ambición desmedida del hacendado, hereda las obligaciones contraídas por aquel y tiene que seguir trabajando para pagar la deuda que dejó pendiente la víctima; y esa deuda cada día mayor que llega a veces a tomar proporciones imposibles va pasando de generación en generación [...] mientras que la crueldad de nuestros explotadores jamás se apaga.³⁹²

Algo similar a lo que José María González, otro socialista de la época criticaba del sistema de deudas implantado en las haciendas mexicanas.

Es imposible que un hombre pueda vivir con seis centavos diarios, que se dan en lugar de los diez y ocho estipulados; así el hacendado, haciendo lujo de una generosidad hipócrita, criminal, presta diariamente en efecto algunos centavos más al peón ignorante, y al cabo de un año este

³⁹¹ *La comuna* (periódico), México, 5 de julio de 1874, en Meyer, Jean, *Op. cit.*, pp. 185-186.

³⁹² *Ibidem.*, p.186.

debe veinte o treinta pesos a su patrón, quien desde entonces tiene derecho de vida y muerte sobre su deudor.³⁹³

En este sentido, la boda entre Blas y Petra relatada en la zarzuela y su inminente endeudamiento, son muestra de esa infame explotación engañosa, señalada por González, deuda que era aumentada en esa “generosidad hipócrita”, ejecutada en la *tienda de raya* que aparece en la escena del peón y el escribiente (C.II, esc. iv) —ya tratada anteriormente— cuando el peón reclama la *cargadilla* que se le ha hecho cobrándole más de lo que él pidió.

Abundando sobre estos puntos, Gastón García Cantú se refiere a González como alguien que “perteneció a la escuela de los filántropos; de quienes pugnaban por suprimir el antagonismo de clases, elevar las condiciones de los humildes —tierras y salarios—, idealizando la realidad a fuerza de verla diferente por el ejercicio de las virtudes morales de los hombres”.³⁹⁴ Por tanto, González congruente con su ideario en uno de sus escritos denominado “También son hombres”, manifiesta sus ideas contrarias a la hipocresía del clero católico, que durante la época jugaba un papel importante como comparsa gubernamental. El texto dice de la siguiente manera:

Y los curas, esos hombres vestidos con enaguas negras, esos vampiros, amigos y partidarios acérrimos de la tiranía, roban escandalosamente la miserabilísima ganancia de esos parias [...]. ¿Es posible contemporizar y hacerse cómplice de esa pléyade de defensores de lo injusto y de lo absurdo que nos predicán a todas horas el respeto a ley, a la propiedad, a las costumbres establecidas por la sociedad y quien sabe cuántas cosas? No: la razón nos dice que esto es injusto y que debemos protestar contra ese crimen; que debemos clamar recio —aunque para esto sea necesario el baldón, la cárcel, el martirio— contra los predicadores de la usurpación del derecho humano.³⁹⁵

A esto se refieren Kegel y su personaje Manuel cuando este último increpa a Don Julián para reclamarle la responsabilidad que éste tiene para que el peón haya llegado a los extremos de atacar a Pepe y así defenderse del abuso, <<Tú le conservaste en la ignorancia, para convertirle en propiedad tuya; *le negaste escuela y le diste capilla*, posesión absoluta *cuerpo y conciencia*. >> (C.III, esc.vii).

Kegel y González coinciden en que esos “predicadores de la usurpación del derecho humano”, esos “defensores de lo injusto”, han contribuido a la explotación y abuso del peón, incluso por ello, cuando el Capellán llega al lugar donde yace el moribundo (Pepe), Manuel no se inca, no reza, no se inclina ante la cruz ni la religión, como buen socialista o anarquista, detesta la hipocresía de las sotanas y sus prédicas que —según su ideología— han sumido al pueblo en la mansedumbre ante el poderoso.

³⁹³ *Ibidem.*, pp.186-187.

³⁹⁴ García Cantú, Gastón, *El socialismo en México*, en Meyer, Jean, *Op. cit.*, p.189.

³⁹⁵ González, José María, “También son hombres”, en Chávez Orozco, Luis, “Datos para la prehistoria del socialismo en México”, en Meyer, Jean, *Op. Cit.*, p.190.

En cuanto a la escuela e ilustración del peón y trabajador, José María González señalaba que los indígenas y peones eran “susceptibles de reforma y engrandecimiento porque son aptos para todo; tienen sobrada inteligencia para nivelarse y aún superarnos —y en esto no hay exageración—; son muchos, e ilustrándolos, los que hoy son millones, mañana equivaldrían al duplo”,³⁹⁶ pero también sentenciaba

Si el gobierno no se ocupa en mejorar la condición de esos seres desgraciados —que también son hombres —, entonces no nos quejemos. Hoy por instinto, proclaman el comunismo, mañana por derecho proclamarán la guerra de castas; y entonces no se les culpe.³⁹⁷

Algo similar a lo que proponía Kegel en su personaje Manuel, quien implícitamente en su reclamo al hacendado, reprocha la carencia de “escuela” e ilustración para el peón, misma que lo ha llevado a actuar de manera primitiva reclamando y defendiendo —justamente— sus derechos, aun con la violencia misma, por ello pregunta el universitario al “amo”: <<¿Y quieres ahora tú que todo le haz arrebatado, prohibirle que tenga hasta el instinto animal del macho que defiende a su hembra...?>> (C.III, esc. vii).

Manuel, hace caer la culpa de la situación y la reacción de Blas, sobre las espaldas “del amo” —quien resulta protegido por el Sistema—, similar a lo que José María González, sentenciaba de “no culpar al peón” por defenderse instintivamente del abuso, apoyándose en el “comunismo”, y ya que “el amo” no había atendido las necesidades y la ilustración del peón, tampoco podía negarle la posibilidad de defenderse instintivamente y por sobrevivencia. De la misma manera el gobierno mexicano de entonces, tampoco podía negarle a la cansada peonada, defenderse —sobre cualquier medio— para sobrevivir.

Algunos siglos ha que sufren resignados su maldita situación; ya se van cansando, ya se agota su paciencia, ya se indignan —hacen muy bien—, ya reclaman; [...] los hacendados procuran extinguir la (raza indígena) por medio del asesinato del trabajo [...] el clero por el asesinato de la conciencia, por el robo del jornal, [...] por consiguiente, hay una coalición tremenda contra estos desgraciados, ¿Qué hacer entonces? Dejarlos obrar según les convenga, y culpar a aquellos que son la causa, desde un principio, de su desventura.³⁹⁸

Kegel nuevamente coincide con el pensamiento socialista, culpando “a aquellos que son la causa” de la desventura señalada por Manuel.

En cuanto a la aplicación de la Ley a favor de los peones, trabajadores y desprotegidos, José María González relataba en su artículo “Aspiraciones justas”, una situación que evidenciaba claramente el pensar de los socialistas durante el siglo XIX, revelándolos como pilares del pensamiento opositor mexicano durante los primeros años del siglo XX, condición misma que se observa en la siguiente situación.

³⁹⁶ *Ibidem.*, p.191.

³⁹⁷ *Ibidem.*, p.192.

³⁹⁸ *Ibidem.*, p.192.

Los indígenas de las haciendas de San Nicolás y Santa Catarina solicitaron a la Legislatura del Estado de México, la creación de pueblos con los pobladores de esas haciendas. Los peticionarios contaban con los requisitos que exigía la creación de un pueblo, pero no se aplicó la ley porque el dueño de tales haciendas era el Sr. Don Isidoro de la Torre, “un rico de primera fuerza”, y no convenía a sus intereses la creación de dichos pueblos. Por tanto, José María González en tono sarcástico, cuestionaba.

¿Cómo, porqué, con qué derechos se ha de aplicar la ley a un señor feudal? ¡No faltaba más! Será posible que se molestara el Sr. De la Torre...? No señor, ni pensarlo. Pero la ley, las necesidades de las familias indígenas, ¿nada valen, nada significan? ¡La ley! ¡Qué barbaridad! ¡La ley para un rico! ¡No, señor, no, señor, no, señor! ¡La ley se hizo para *la canalla*, para el pueblo, para el desheredado! Silencio comunistas ladrones, holgazanes, silencio! ¡Está bien, guardamos silencio pero antes leed, leed!, Legisladores de aparato; leed y avergonzaos.³⁹⁹

Ironía equivalente a lo que Blas, el peón de *En la hacienda*, cargado de impotencia discute con el hijo del “amo”:

Pepe: Y no temes, miserable, la justicia...la ley...

Blas: ¡Y cuál es la ley para el probe...? La que me arrancó de mi jacal y me llevaba en cuerda dejando a esta infeliz abandonada? Y cuál es la ley del probe? LA LEY FUGA...! (C.III, esc. ii).

Durante el porfiriato más que nunca, se ejercían dos tipos de leyes principales, la ley para el rico y la ley para el pobre, la primera —la del rico—, servía para defender sus intereses; la segunda —la del pobre— servía para castigar sus derechos. Por ello, las aseveraciones de González y Kegel a través de su personaje, coinciden.

Al final de su intervención, González, también hace notar los calificativos con que *la elite* tachaba a aquellos que intercedían por los desheredados: “Silencio comunistas ladrones, holgazanes, silencio!”, ha dicho.

Afirmando también que aquellos que siendo robados y abusados, ahora querían recobrar lo que en justicia les pertenecía, por haberse cansado de sus verdugos, se les llamaba comunistas, ladrones, enemigos de la sociedad y hacia una descripción clara del modo en que se les definía.

Señalando que todo aquel que cansado de las injusticias hacia sí mismo o hacia los demás, se atrevía a exigir un trato más justo, una vida más digna ante el patrón o ante la sociedad, era catalogado de comunista. De esta manera, Manuel quien exige un trato más justo a la peonada, pasa a ser una especie de comunista o socialista, por eso es rechazado y vituperado por los de la alta clase burguesa. Y en esto, el pensamiento del personaje se asemeja al de un autor que publicó un artículo en el periódico *El hijo del trabajo*, durante el último tercio del siglo XIX titulado: “El feudalismo de Morelos”.

³⁹⁹ María González, José, “Aspiraciones justas”, en Chávez Orozco, Luis, *Op. cit.*, en Meyer, Jean. *Op. cit.*, p.193.

Nosotros que conocemos los infortunios de esa clase envilecida, que hemos presenciado sus amarguras y su vida de parias, no podemos menos que tomar su defensa, contemplando con pena que la raza que brotó de los conquistadores, lejos de unificarse hasta cierto punto con la otra, con la de los vencidos, sólo pretenda destruirla moral y físicamente.⁴⁰⁰

Y vaticinando lo que se avecinaba en el México porfiriano, similar a lo que propone y vaticina *En la hacienda; Salvator*, seudónimo del autor de un artículo llamado “Todos los hombres son hermanos”, publicado en el periódico *La revolución social*, dirigido por Alberto Santa Fe, mencionaba que “afortunadamente hemos llegado a los tiempos en que el pueblo conozca sus derechos y su fuerza, y... ¡ay! De los tiranos si se le obliga a hacerse justicia por su mano propia!; podemos repetir para ellos las palabras del evangelio: ¡Más les valiera el no haber nacido!”⁴⁰¹

Una vez iniciado el siglo XX, en diversas partes del país, las corrientes opositoras al régimen junto con la clase trabajadora, se organizaban para enfrentar a sus verdugos y efectivamente, para 1907 ya el pueblo trabajador —peón y obrero—, sentía en el ánimo ese cansancio de soportar el yugo y comenzaba a albergar en su pensamiento, el deseo vehemente de tomar la justicia por mano propia, así como Kegel manifiesta y propone, en la zarzuela a través de su personaje Blas, quien cansado del abuso, enfrenta al hijo del amo, dándole muerte y sentenciando: <<ya el amo se acabó...hágale golpe!!! >> (C.III, esc. ii).

Por su parte, la ideología anarquista también formó parte de esta zarzuela pues, según Carlos Guevara Meza, en su estudio “Utopía y teatro anarquista en México (1908-1922)”, señala que

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, el anarquismo en América latina constituyó una de las fuerzas políticas e ideológicas más importantes del continente. De ello, dan fe multitud de organismos sindicales, sociales y políticas, movimientos rebeldes levantamientos, al menos una revolución, (la mexicana) que tomó de los anarquistas sus conquistas más profundas, y lo que es menos sabido, grandes esfuerzos culturales, necesarios en la lucha ideológica y política. Estas prácticas culturales incluyeron el establecimiento de escuelas, bibliotecas, publicaciones, sociedades de conferencias y una abundante producción literaria, visual y teatral, que influyó no solamente en los sectores obreros organizados de las industrias más avanzadas de la época, sino también en campesinos, indígenas e incluso a las elites culturales de diversos países.⁴⁰²

⁴⁰⁰ “El hijo del trabajo”, en *El feudalismo en Morelos*, domingo 9 de Marzo de 1879, en Meyer, Jean, *Op. cit.*, p.211.

⁴⁰¹ *Salvator*, “Todos los hombres son hermanos”, en *La revolución social*, sábado 27 de diciembre de 1789[sic], aunque en el año parece haber un error que debiera decir, 1889, en *Op. cit.*, pp. 203-204.

⁴⁰² Guevara Meza, Carlos, “Utopía y teatro anarquista en México (1908-1922)”, (Segunda aproximación), en <http://www.Pacarinadelsur.com/home/piélago-de-imágenes/211-utopía-y-teatro-anarquista-en-mexico-1908-1922-segunda-aproximacion->, Fecha de consulta:02 de Febrero de 2015.p.1 de 27.

En el caso del teatro anarquista, agrega Guevara Meza, este formó y contó con el apoyo de dramaturgos y actores profesionales, así como partidarios y aficionados, que escribían y representaban —respectivamente— con fines propagandísticos para difundir su pensamiento y aspiraciones en espacios diversos como auditorios sindicales, espacios rentados y veladas clandestinas.

Cabe señalar que la concepción de cultura de este grupo estaba basada en los hechos y a partir de la realidad vivida y asfixiante que luego de ser cuestionada, debía transformarse, sin embargo, ese producto cultural —como reflejo de la realidad— debía involucrar a toda la sociedad, ser realizado por y para todos, y por tanto, jamás ser elitista.

De esta manera, el anarquismo proponía un orden social a partir del ejercicio “de la igualdad y libertad naturales, esenciales, del ser humano, basado en la ética de la solidaridad y no en la política de dominio”,⁴⁰³ por tanto se debía desconfiar radicalmente de la política y las instituciones del Estado, pero a la vez sensibilizar al pueblo en aspectos sociales, económicos, morales, así como la concientización en las diferencias culturales y étnicas, ya que a esos aspectos se les consideraba una clara expresión de la opresión política del Estado, pero también —según el anarquismo— una posibilidad de liberación social e individual.

Por tanto, este pensamiento buscaba generar “formas armoniosas de vida colectiva”,⁴⁰⁴ pero con acciones radicales e inmediatas, no preparando el terreno para el cambio, ni con organización partidaria o política como proponía el socialismo, sino recurriendo a “la agitación, propaganda” y organizaciones independientes como la comuna o los sindicatos.

Planteamientos como estos encontraban su origen en el hecho de afirmar que la Ley y la legalidad burguesas, estaban hechas por y para beneficio propio de la misma burguesía, perpetuando la desigualdad social, por ejemplo en el hecho de restringir o anular el voto de los pobres e iletrados, por medio del engaño, el fraude o la imposición. De esta manera, según esta ideología, esa legalidad funcionaba sólo como un mecanismo para legitimar un sistema de dominación a costa “del desconocimiento y anulación de los derechos de los otros”, es decir, de los proletarios y (la) masa trabajadora; los burgueses, por tanto, había que desconocer y combatir esa “legalidad burguesa”.⁴⁰⁵

Por otra parte, abunda Guevara Meza, los grupos radicales socialistas, liberales y principalmente anarquistas, “criticaban la vida cotidiana, por ser un espacio concreto e inmediato de experiencia de la opresión”,⁴⁰⁶ de esta manera —en sus críticas— abordaban temas como

⁴⁰³ *Ibidem.*, p.6.

⁴⁰⁴ *Ibidem.*, pp.6-7.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*, p.7.

⁴⁰⁶ *Ibidem.*, p.12.

La pobreza, la orfandad, las miserias del paria, la estrechez de la vivienda, su ausencia o el riesgo de perderla (en el caso de los peones), la enfermedad a la vez producto de las carencias, agravada y vuelta fatal por las mismas [*sic*]; el cuerpo golpeado, deformado, acosado por la explotación económica, la opresión política, la miseria o víctima de la inmoralidad o doble moral de los opresores y de los oprimidos inconscientes.⁴⁰⁷

De esta manera, entre su campo de acción de los grupos anarquistas estaba su crítica a un tema que para la época representaba “el dedo en la llaga”, precisamente esa “doble moral de los opresores” traducida en un abuso y desigualdad de género, contra lo que los idealistas de aquella corriente luchaban arduamente, según Guevara Meza.

El tema peculiar del cuerpo femenino, reprimido por la moralidad burguesa, explotado por el trabajo, objeto de todas violencias públicas y privadas, espacio e imagen de la explotación y degradación última bajo el capitalismo y su mercantilización de todo [...]; visto como propiedad valiosa de la honra familiar; o dispensable, objeto del deseo del poderoso, es por tanto objeto de asedio y en tal sentido baluarte último de la dignidad del padre o esposo pobre, víctima de un sacrificio para aliviar la miseria de la casa o por su propia voluntad inmolado para salvar de la cárcel o la muerte al compañero”.⁴⁰⁸

De allí que el mismo Kegel, en su zarzuela planteara como motivo principal del conflicto, esa “violencia y degradación” de la mujer, al ser “el objeto de deseo del poderoso” que busca ejercer *el derecho de pernada* con la humilde Petra, a quien el mismo Pepe, le pide “inmolarse” para salvar a su hombre.

<<Pepe: te prometo que lo pondré en libertad... si tú quieres... (*se acerca a ella queriendo abrazarla*).

Petra: No, ansina no...que se quede en la cárcel....cuando salga...>>. (C,III, esc.i).

Y como se puede apreciar, Petra no sigue la corriente de lo que solía suceder para parar el sufrimiento, dejar de ser acosada o salvar de la prisión, destierro o muerte al esposo; en otras palabras, la esposa del peón no cede, ni acepta ser abusada o convertirse en víctima consumada del opresor, de esta manera, también se observa como una rebelde.

Aunque el tema de igualdad de género, también era tratado por las otras corrientes, con sus diferencias de opinión y maneras de abordarlo, “todos coincidían en la afirmación contundente de la igualdad natural y constitutiva de todos los hombres y las mujeres”, asegura Guevara Meza.

Tocante a otro tópico del ideario anarquista, este considera que todo Estado tiene como función principal oprimir y explotar a la masa y defender a los opresores y explotadores, por ello cuenta entre sus filas —para mantener su Sistema— con “el policía [...], el soldado, el carcelero, a los cuales se une espontáneamente el mercader de

⁴⁰⁷ *Ídem*.

⁴⁰⁸ *Ídem*.

mentiras, el sacerdote o profesor pagado y protegido por el gobierno para educar los espíritus y hacerles dóciles al yugo gubernamental”.⁴⁰⁹

Es en este sentido que Manuel, en la historia de esta zarzuela —como se vio anteriormente— señala al capellán o sacerdote, como uno de los cómplices del “amo” en el abuso al humilde peón; pues a decir del primero —la Iglesia— contribuyó a que “el amo” mantuviera <<la posesión absoluta>> del trabajador, <<su cuerpo y conciencia>>, así, cuando todos rezan por el alma del hijo del rico, Kegel pone en su personaje Manuel, un aire de sarcasmo diciéndole a los que rezan de hinojos:

<<Resad...resad...pero si resáis por alguno...resad por los que sufren, por los que han hambre y sed de justicia...por los que fecundan vuestros campos con su llanto...>>. (C.III, esc.vii).

Más que una petición del personaje para los que rezan, es una invitación dirigida a quienes están más allá de las candilejas, un exhorto a la toma de conciencia del espectador y de quienes injustamente han abusado del peón, además de una burla dirigida a los “vampiros con sotana” y a su Institución, como han dicho los socialistas.

Junto a lo anterior, decía E. Malatesta, el anarquismo como corriente busca la destrucción de todo orden político fundado en la autoridad y la conformación de una sociedad conformada por hombres y mujeres libres e iguales, basada en la fraternidad de intereses y la voluntad de cumplir con los deberes y cuidados sociales.⁴¹⁰

Finalmente, esta corriente proponía modificar ese desequilibrio social imperante en el México porfiriano a través de los hechos y la lucha directa, frontal —como hace Blas, quien no huye ante la injusticia del hijo del amo, sino que lo enfrenta y ataca—, para modificar las condiciones de vida de los campesinos y obreros. Pero también con sus acciones pretendían cambiar la desigualdad social a través del reparto de la riqueza, a través la lucha cultural por incrementar y democratizar el conocimiento, buscando una “nueva constitución de sujetos, a través de una enseñanza escolar que fuera capaz de formar mujeres y hombres letrados, racionales y autónomos”.⁴¹¹

Por lo anterior, Manuel pasa a convertirse en la autoafirmación de lo que el mismo personaje reclama y propone a la vez al explotador y al público que asiste a la representación: la educación como medio para reivindicar al oprimido; pues él mismo, Manuel, —aunque hijo de rico— nació en el campo y la escuela le dio libertad de conciencia y espíritu, para luego poder ayudar al oprimido. Esta es la propuesta que el autor lanza a través de su zarzuela, como un medio para liberar al sojuzgado, por medio de la educación.

⁴⁰⁹ *Ibidem.*, p.6.

⁴¹⁰ E. Malatesta, *La anarquía y el método del anarquismo*, en Guevara Meza, Carlos, *Op. cit.*, p. 6.

⁴¹¹ Guevara Meza, Carlos, *Op. cit.*, pp.7-8.

Por su parte, el relato anarquista —dice Guevara Meza— es sinecdóquico en la medida que sus personajes son símbolos de la totalidad social. El burgués, el militar, el político o el sacerdote son figuras del opresor, al mismo tiempo que el obrero, el inquilino, el alzado, el manifestante, la mujer o el niño, son todas figuras del oprimido, de esta manera, en la visión anarquista cualquiera de las relaciones opresor-oprimido simbolizan la totalidad de un mundo caracterizado por la opresión y la desigualdad.⁴¹²

Así, en el caso específico de *En la hacienda*, aparecen elementos de esa “totalidad social” representados en el burgués hacendado y su familia; la milicia se observa cuando Blas es llevado en cuerda para ser enrolado al ejército; y el capellán o sacerdote hace su aparición al final de la historia, todos ellos se muestran como figuras representativas de esa opresión; en contraste, como figuras del oprimido se encuentran principalmente Petra, la mujer que es acosada por los deseos del opresor; Blas— quien ante esta perspectiva— se convierte en un alzado o insurrecto; mientras el inquilino o visitante, Manuel, ha llegado para ser esa “mano que guiará” al desamparado peón y su mujer, en su calvario hacia la redención.

Por eso es sinecdóquico el mensaje de esta zarzuela, porque pretende representar la parte por el todo, en unas cuantas figuras representativas de cada clase —opresores y oprimidos—; de esta manera, el autor es influido por la ideología anarquista y sus formas de expresión como la sinécdoque, en tanto recurso literario, que busca mostrar en un microcosmos ficticio, la generalidad y el reflejo de la problemática social, real, del México porfiriano del siglo XX.

A lo anterior, se añade un elemento más en el personaje de Manuel el libertador o reivindicador, quien no pertenece en términos reales ni a opresor ni oprimido, por el contrario, representa histórica y socialmente, a la naciente clase ilustrada y educada del periodo porfiriano, la clase media mexicana, mejor conocida como pequeña burguesía.

Por lo anterior, concluye Guevara Meza, “en el relato anarquista la opresión es símbolo de las opresiones, cada liberación es la liberación de todas las liberaciones”.⁴¹³

Entonces, bajo los términos del discurso anarquista, la opresión, explotación y abuso contra Blas, representa la opresión, explotación y abuso en contra de todos los peones de México; el acoso y abuso del hijo del hacendado en contra de Petra —la esposa del peón—, representa el abuso a todas las mujeres de los peones (esposas, hermanas e hijas); el abuso del hacendado y su familia respecto a las deudas, el encarcelamiento injusto, el maltrato, la posesión absoluta del cuerpo y alma del peón por parte del “amo”, representa lo mismo, en contra de los peones del México Porfiriano.

⁴¹² *Ibidem.*, p.16.

⁴¹³ *Ídem.*

En contraste, pero bajo los mismos parámetros, la auto liberación de Blas representa la auto liberación de todo peón, que sólo puede alcanzar la justicia por mano propia; por su parte Manuel —burgués de nacimiento— migrante a la ciudad y a la pequeña burguesía, es la figura representativa del ilustrado que vuelve a sus orígenes para ayudar al desprotegido, para aliviarle sus penas y convertirse en esa mano que lo guiará hacia la reivindicación y emancipación. Así, como lo estaban haciendo en el país, algunos líderes socialistas, liberales y anarquistas, que también pertenecían a la creciente pequeña burguesía mexicana.

Con lo anterior, podemos afirmar que las ideologías liberal, socialista y anarquista, influyeron en el mensaje que Federico Carlos Kegel quiso plasmar en su zarzuela, como una denuncia de lo que estaba sucediendo en la vida de los peones de hacienda de la época, al tiempo que criticaba el Sistema del *hacendismo* solapado por el Gobierno del Presidente Díaz; pero también proponiendo las posibles soluciones al problema del *peonismo* en México, a través de su propuesta escénica.

Así, tanto *La ley del pueblo* (1883),⁴¹⁴ de origen socialista, como el Programa del Partido Liberal Mexicano (1906),⁴¹⁵ de origen liberal y anarco-socialista, denuncian y critican problemáticas que son retomadas por la zarzuela de Kegel, a la vez que proponen soluciones plasmadas por el periodista jalisciense para mostrarlas en escena al público del campo y la ciudad, como parte de esa intención didáctico-propagandística de dicha zarzuela.

⁴¹⁴ Programa propuesto por el Coronel socialista Alberto Santa Fe y el Licenciado Manuel Serdán, que entre otros aspectos planteaba: la expropiación de tierras a las haciendas por causa de “utilidad pública”, con el fin de repartirlas al mayor número de campesinos y esto daría origen a la democracia; la supresión del ejército y su sustitución por un grupo de ciudadanos armados, pero eliminando la dictadura y el caudillismo; así como en su artículo número 26, proponía que “todo el pueblo tendrá una escuela para cada cien niños, todo Distrito tendrá un Colegio de educación Secundaria y todo Estado un Colegio de Educación Superior”. (García Cantú, Gastón, *El pensamiento de la reacción mexicana*, y El Socialismo en México, *Op. cit.*, en Meyer, Jean, *Op. cit.*, pp. 204-208).

⁴¹⁵ Aspectos fundamentales de *La ley del pueblo* se replicaban en el Programa del Partido Liberal Mexicano de 1906, que finalmente sostenía: La supresión del servicio militar obligatorio, creación de la Guardia Nacional y el servicio en ella, de manera voluntaria (eliminación de *la leva* y *la cuerda*), establecimiento de un jornal de trabajo máximo de ocho horas, con salario mínimo de un peso, descanso dominical y prohibición del trabajo de menores; supresión de deudas y *tiendas de raya*, así como descuentos a salarios y jornales; tierras para cualquiera que las solicitara, siempre y cuando las trabajara; supresión de los jefes políticos; protección de la raza indígena y mejoramiento y fomento de la instrucción, así como enseñanza laica, obligatoria y adiestramiento con la práctica del ejercicio manual en talleres escolares. En el aspecto religioso el estricto acatamiento de las Leyes de Reforma, así como la confiscación de bienes de los funcionarios enriquecidos durante la dictadura y la restitución de tierras para los pueblos mayos, yaquis y toda comunidad o pueblo que hubiese sido despojado.

Con lo antes visto y aunque Carlos Guevara Meza incluye a *En la hacienda* en su artículo “Utopía y teatro anarquista en México, 1908-1922”, como una zarzuela influida por el pensamiento anarquista, no deja de hacer la siguiente precisión.

La obra se vale de elementos retóricos que bien podrían ser influencia de los clubes liberales de principios de siglo, pero también de la propaganda del PLM (desde luego menos radical). Lo que más llama la atención es la extraordinaria similitud de la anécdota de esta obra con la trama romántica de *Tierra y Libertad* de Ricardo Flores Magón, solo que en la obra de Kegel la rebelión es de menor amplitud que en la del anarquista, y el amo seductor muere a manos del campesino agraviado. Es muy posible que en la hacienda sea la matriz de *Tierra y Libertad*.⁴¹⁶

Finalmente como se puede apreciar, las ideas propuestas por el autor —igual que el modelo dramático de su zarzuela— resultan ser un híbrido ideológico al provenir de diferentes corrientes antagónicas al alto poder burgués mexicano, de los primeros años del siglo XX.

⁴¹⁶ Guevara Meza, Carlos, *Op. cit.*, p.23.

Conclusiones.

El teatro de género chico previo a la revolución mexicana, además de sentar las bases para que el naciente teatro nacional pudiese florecer, también se ocupó de temas sociales y políticos de la época que reflejaban la conducta de un pueblo conflictuado por las circunstancias adversas que le rodeaban.

De esta manera —como se puede apreciar— expresiones como la zarzuela incursionaron en la lucha contra el sistema opresivo laboral y social que imperaba en el México porfiriano, denunciando injusticias sostenidas por el Estado y mostrando, por ejemplo, la miserable vida de los peones en el campo.

Por otra parte, cabe mencionar que si bien se ha dicho que el género chico siempre fue reaccionario, con lo anterior podemos afirmar que también —en algunos casos— tuvo una intención revolucionaria, la revolución, entendida como ese ímpetu romántico por buscar una transformación en el orden establecido.

De manera similar, la zarzuela corta de principios del siglo XX, además de mostrar esa parte folclórica y costumbrista del país, formó parte de los elementos escénicos que buscaron dejar en el público asistente una enseñanza o una idea aplicables a la vida real, inmediata y venidera: luchar contra la opresión y la explotación del trabajador.

A lo anterior, hay que agregar el valor socio-cultural de este texto dramático que consiste en el hecho de que mientras los periódicos y autores liberales eran encarcelados por el Sistema, Kegel desde su frente de lucha, tuvo los arrestos para denunciar —pese al contexto de censura y represión— el *peonismo*, el *hacendismo*, el *caciquismo*, la explotación laboral, la falta de instrucción y el adoctrinamiento religioso, mostrándolos como esos monstruos que se erigían en la zona rural del país, cual pilares principales del sistema económico de la dictadura.

Y así, al criticar “el engranaje de la maquinaria”, se estaba reprendiendo también al Estado y a sus integrantes, ya que muchos de sus Ministros, e incluso el mismo Presidente de la República, conformaban el grupo de “inversionistas” en fábricas e industrias de la época y otros tantos de ellos, eran grandes hacendados *advenedizos*.

En otros aspectos, se debe mencionar que si bien la postura del autor frente a la problemática planteada no fue demasiado radical, esto se debió a que conocía las consecuencias a las que se podía enfrentar si mostraba una postura clara o demasiado frontal, ante ello debía ser cauteloso y disimular un poco sus juicios contra los “amos”.

Dicho lo anterior, también se puede observar en diálogos y parlamentos de los personajes de esta zarzuela, parte del pensamiento socialista de la época que para entonces —y por sobrevivencia— solía autodenominarse como liberal. A lo mencionado, había que sumarle las ideas anarquistas que se habían incrustado en este texto, y así entre unas y otras hicieron de este híbrido, un medio de propaganda sociopolítica en beneficio de los trabajadores, que finalmente sirvió para difundir

planteamientos contenidos en el Programa del Partido Liberal Mexicano, tales como lo injusto y abusivo de *la tienda de raya*, así como la necesidad de aumentar la cobertura educativa a la mayor parte de trabajadores y mexicanos en general.

Finalmente, al igual que dicho Programa, *En la hacienda* plantea —en esencia— la abolición de la explotación y el abuso de los hacendados hacia la peonada, pero esta transformación ha de darse desde la peonada misma, con la lucha frontal, cara a cara y sin miramientos; de la misma manera Kegel, considera que para la emancipación verdadera del trabajador mexicano de la época porfiriana, era menester la instrucción educativa y la desfanatización religiosa, a fin de que “el cuerpo y la conciencia” del trabajador pudieran aspirar a la libertad que más tarde daría frutos con la incipiente Revolución Mexicana.

Con lo anterior, el estudiante cierra un ciclo que le ha permitido conocer más sobre su cultura, sobre sus raíces, sobre los orígenes de la escena nacional y sobre sí mismo; llevándose inevitablemente en el pensamiento algunos cuestionamientos que tal vez no se resuelvan al cerrar la tapa de este escrito, surgiendo cada vez más preguntas como esta que desde el inicio de la investigación viene importunado el pensamiento: ¿cuánto ha cambiado la condición real del peón mexicano, respecto al periodo porfiriano? ¿Verdaderamente rindió frutos el que muchos Blas y muchos Flores Magón se revelaran y ofrendaran su sangre para reivindicar al trabajador mexicano? O simplemente somos un pueblo inmaduro que no ha aprendido de su historia y que después de tantas luchas sociales, las condiciones del trabajador mexicano siguen siendo muy parecidas a las de la dictadura, sólo que, ahora, en circunstancias distintas.

Bibliografía.

- ALIER, Roger. *Et.all., El libro de la zarzuela*, Ediciones Daimon, España, 1982.
- ANDERSON Imbert, Enrique. *La prosa, definiciones, usos y modalidades*, Ariel, Barcelona, 1998.
- A. Richkarday, Ignacio. *60 años en la vida de México*, Ares, México, 1962.
- BREMAUNTZ, Alberto. *Panorama social de las revoluciones de México*, Ediciones Jurídico Sociales, México, 1960.
- CABRERA, Luis. *Obra Política de Luis Cabrera*, Vol.1, Edición y estudio preliminar de Eugenia Meyer, UNAM, México, 1992.
- C. Bradley, Andrew. *Shakespearean Tragedy*, en Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, UNAM, México, 1962.
- CARPIZO, Jorge. *La constitución mexicana de 1917*, Porrúa, México, 1998, p.14
- CARRILLO Guzmán, Mercedes del Carmen. *Introducción a la dramaturgia musical*, Editum (Ediciones de la Universidad de Murcia), España, 2009.
- COSÍO Villegas, Daniel (Coord.). *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2002.
- COSÍO Villegas, Daniel., *et. all., Historia Mínima de México*, El Colegio de México, México, 1994.
- DOVER Wilson, John. *El verdadero Shakespeare, una aventura biográfica*. Trad. Clotilde Rezzano de Martini, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.
- ESTÉBANES Calderón, Demetrio. En Marchese, Ángelo y Joaquín de Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, España, 1991.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte Moderno y contemporáneo de México*, Tomo I, “El arte del siglo XIX”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2001.
- GARCÍA Pelayo, Ramón. *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Ediciones Larousse, México, 1985.
- JARQUÍN Ortega, María Teresa (coord.), *Et. all., Orígenes y evolución de la hacienda en México: siglos XVI al XX*, El Colegio Mexiquense A.C., Universidad Iberoamericana, INAH, México, 1990.

KATZ, Friedrich. *La guerra secreta en México, Europa, Estados Unidos y la revolución mexicana*, Trad., del inglés Isabel Fraire, del alemán, José Luis Hoyo, Colección Problemas de México, Era, México, 1981.

KATZ, Friedrich. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*, trad. Antonieta Sánchez Mejorada, Colección problemas de México, Era, México, 1980.

KENNETH Turner, John. *México Bárbaro*, B. COSTA-AMIC, México, 1975.

LÓPEZ Chávez, Juan, *et. all. Lengua y Literaturas Hispánicas*, Alhambra Mexicana, México, 1991.

MANCISIDOR, José. *Historia de la revolución mexicana*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1973.

MANZANILLA Schaffer, Víctor. *El drama de la tierra en México, del siglo XVI al siglo XXI*, Coedición de H. Cámara de Diputados LIX Legislatura; Secretaría de la Reforma Agraria, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, México, 2004.

MARCO, Susana, *et. all., Teoría del género chico criollo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1974.

MARÍA y CAMPOS, Armando de. *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Cien de México, México, 1996.

MARQUET, Antonio y Leticia Algaba (Coordinadores). *Tema y variaciones de literatura 1*, División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Azcapotzalco, México, 1993.

MERLÍN, Socorro. *Vida y milagro de las carpas (la carpa en México, 1930-1950)*, INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Mexico, 1995.

MEYER, Jean. *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910)*, México SEPSETENTAS (SEP), México, 1973.

MILLÁN, María del Carmen. *Literatura Mexicana*, Esfinge, México, 1987.

MORA, Fernando (Director). *Historia Gráfica de México*, Biblioteca de Novedades, México, 1952.

MORA, María Elvira y Clara Inés Ramírez (Colab.). *La música en la revolución mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1985.

OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Prólogo de Salvador Novo, Tomo IV, Porrúa, México, 1961.

ORTA Velázquez, Guillermo de., *Breve historia de la música mexicana*, Manuel Porrúa, México, 1970.

- ORTÍZ Bullé-Goyri, Alejandro (Coordinador). *Cuatro obras de revista política en el "Teatro de Ahora" (1932)*, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Azcapotzalco, México, 2008.
- PAVÍS, Patrice. *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando del Toro, Paidós Comunicación, España, 1980.
- RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2008.
- RAMOS Smith, Maya. *Teatro musical y danza en el México de la belle époque*, UAM-Escenología, México, 1995.
- REYES de la Maza, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*. Tomo III, 1900-1910, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1968.
- RIVERA, Virgilio Ariel. *La composición dramática*, Escenología, México, 1989.
- ROMÁN Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, Pax-México, México, 2005.
- RUTHERFORD, John. *La sociedad mexicana durante la revolución*, traducción de Josefina Castro, Ediciones el Caballito, México, 1978.
- SÁINZ Rodríguez, Federico Carlos. *El teatro español, historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Tomo VII, Madrid, Aguilar, 1943.
- SIERRA Campuzano, Claudia. *Historia de México 1, a la luz de los especialistas*, Colección Otro mundo es Posible, CONACULTA-INAH, México, 2009.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*, Trad., y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra Universidad de Murcia, España, 1989.
- VALENCIA, Antonio (Presentación y selección). *El género chico (antología de textos completos)*, Taurus, Madrid, 1962.
- VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, 2ª edición, Girol Books, Inc., Canadá, 1991.
- VON Mentz, Brígida, *et. all.*, *Haciendas de Morelos*, Co-edición del Gobierno del Estado de Morelos, CONACULTA, Porrúa, México, 1997.
- VON Wobeser, Gisela. *La formación de la hacienda en la época Colonial, el uso de la tierra y el agua*, UNAM, México, 1989.

Referencias de internet.

E. Bryan, Susan. “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”, en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 33, No. 1, La sociedad capitalina en el porfiriato (julio- septiembre, 1983). En <http://www.jstor.org/stable/25135851>

GUEVARA Meza, Carlos. “Utopía y teatro anarquista en México (1908-1922)”, (Segunda aproximación), en <http://www.pacarinadelsur.com/home/piélago-de-imágenes/211-utopía-y-teatro-anarquista-en-mexico-1908-1922-segunda-aproximacion->, Fecha de consulta: 02 de Febrero de 2015.

S/a, “Elementos característicos de la Zarzuela”, en <http://www.pianomundo.com.ar/operas/zarzuela.html>, recuperado el 15 de septiembre de 2014.

S/a, “Obertura”, en [http://www.melomanos.com/la música/formas-musicales/obertura](http://www.melomanos.com/la_música/formas-musicales/obertura), obtenida el 22 de Octubre de 2014.

Hemerografía

MERINO Lanzilotti, Ignacio. “La tradición fársica en México: carpa y revista política”, en *La Cabra*, 1980, p.VII.

Tesis.

MERINO Lanzilotti, Ignacio Cristóbal. *El teatro de revista política en México* (tesis de licenciatura), UNAM, México, 1967.