

# La pira de Óscar Villegas y sus personajes como sinécdoques de la sociedad<sup>1</sup>

ÓSCAR VILLEGAS'S PYRE [LA PIRA] AND HIS CHARACTERS AS SYNECDOCHES OF SOCIETY


Georgina Azucena Rodríguez-Torres\*

**Resumen:** Se propone un análisis de los personajes de *La pira* (1972), de Óscar Villegas, desde la teoría teatral de María del Carmen Bobes Naves. Se hace una aproximación a la relación entre dicha obra y las primeras piezas del dramaturgo —*El renacimiento* (1967), *La paz de la buena gente* (1967), *El señor y la señora* (1969)—, para explicar la evolución de los personajes en actantes sinecdóticos —representados con pronombres, números o letras— que dan como resultado alegorías de comportamientos y papeles sociales comunes, pérdida de la identidad y ciertas problemáticas morales, juveniles y familiares de la sociedad mexicana de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana; análisis literario; artes escénicas; teatro contemporáneo; teatro nacional; dramaturgo; producción teatral; sociedad contemporánea; educación sexual

**Abstract:** An analysis of the characters in *La pira* (1972), by Óscar Villegas, is proposed from the theatrical theory of María del Carmen Bobes Naves. An approach is made to the relationship between this work and the playwright's first pieces —*The renaissance* [*El renacimiento*] (1967), *The Peace of the Good People* [*La paz de la buena gente*] (1967), *The Lord and the Lady* [*El señor y la señora*] (1969)—, to explain the evolution of the characters in synecdotal actants —represented with pronouns, numbers or letters— that result in allegories of common social roles and behaviors, loss of identity, and certain moral, youth, and family problems in Mexican society in the 1960s and 1970s twentieth century.

**Keywords:** Latin American literature; literary analysis; performing arts; contemporary theatre; national theatre; playwrights; theatrical production; contemporary society; sexuality education

\* Colegio SAM, México  
Correo-e: elteatroesmivida@gmail.com  
 <https://orcid.org/0002-0000-4996-6329>  
Recibido: 31 de marzo de 2020  
Aprobado: 3 de febrero de 2021



1 Este artículo se realizó con el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Conacyt como alumna de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea (2018-2020), en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México

## CONTEXTO TEATRAL MEXICANO (1950-1970)

En la segunda mitad del siglo XX, el teatro mexicano universitario tuvo el auge y originalidad que le dieron los dramaturgos nacidos en la década de 1930, quienes fueron discípulos o colegas de autores canónicos de los años cincuenta, como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Juan José Arreola, Héctor Azar, Sergio Magaña, Hugo Argüelles y Vicente Leñero. Dichos jóvenes fueron miembros de las principales instituciones culturales y de estudios superiores de esa época en la Ciudad de México, donde se formaron, o bien, vieron montadas sus obras: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y su Escuela Nacional Preparatoria (ENP), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Nacional de Artes Escénicas del Instituto Nacional de Bellas Artes (ENAT/INBA), el Centro Mexicano de Escritores (CME) y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

Estos dramaturgos crearon y llevaron al escenario sus trabajos a contracorriente, al mismo tiempo que los reflectores teatrales de México apuntaban a obras de clásicos como Sófocles, Eurípides o Esquilo, o bien, recibían las propuestas de extranjeros vanguardistas, entre ellos, Seki Sano, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Antonin Artaud y Bertolt Brecht, herederos del expresionismo occidental y la Segunda Guerra Mundial. Tal era la demanda de la clase alta espectadora de los teatros del Seguro Social y demás recintos gubernamentales, donde sólo les interesaba mostrar producciones comerciales.

Así, la dramaturgia joven y centralizada optó por buscar otros públicos de clase media, tales como estudiantes, trabajadores, profesores, inmigrantes de la gran ciudad y gente común, quienes también se estaban enfrentando a un proceso de asimilación de cambios políticos y económicos desde los años cincuenta de ese siglo. Dentro de la dramaturgia mexicana, la llamada generación

intermedia<sup>2</sup>, perdida<sup>3</sup> o precursores<sup>4</sup>, según la coetaneidad de sus fechas natales, fue consolidada por autores nacidos entre 1930 y 1950, que empezaron a escribir a mediados de 1960 y obtuvieron sus primeros premios, publicaciones y representaciones de 1967 a 1975, como Óscar Villegas (1943-2003), Willebaldo López (1944-2020), Pilar Campesino (1945), José Agustín (1944), Jesús González Dávila (1940-2000), Vicente Leñero (1933-2014), Juan Tovar (1941-2019) y Enrique Ballesté (1946-2015).

*La pira*<sup>5</sup> fue escrita en 1972 por Óscar Villegas<sup>6</sup> y se publicó por segunda vez en 1977 en el núm. 9 de la revista veracruzana *Tramoya*. Posteriormente, en 1982, Emilio Carballido hizo una recopilación de innovadoras obras en *Más*

2 Término acuñado por Olga Harmony en “La generación intermedia” (1988: 121-123).

3 Agregando como integrantes a Tomás Espinosa (1947-1992) y Miguel Ángel Tenorio (1954), dicha agrupación es definida por Ronald D. Burgess con el sentido de ‘olvidada’ o ‘ignorada’, lo cual describe exactamente la recepción que recibió del público, los teatros comerciales y las casas editoriales. Estos dramaturgos reaccionaron a la realidad mexicana como si hubieran perdido una visión clara de su país y lo que llegó a ser, criticando su existencia (Burgess, 1985: 93-99).

4 Armando Partida los nombra precursores de la nueva dramaturgia mexicana en el sentido de una escritura no aristotélica que se dio a partir de ellos, ya que, por su rareza y dispersión, no llegaron a conformar una corriente estilística concreta (2002: 131-214).

5 Se publicó en *Juego de palabras* 3 y fue estrenada por Sergio Peregrina y Enrique Pineda con la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana (UV) durante el X Festival de Teatro Universitario Veracruzano en 1983.

6 Óscar Raúl Villegas Borbolla nació en Ciudad de Maíz, San Luis Potosí, el 18 de marzo de 1943. Narrador, dramaturgo y artista plástico, estudió Teoría Dramática con Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Dirección Escénica en la EAT del INBA. Fue becario del CEM durante el periodo 1963-1964 y perteneció al SNCA (1994). Tomó clase de prosa con Juan José Arreola, ejerció como alfarero oficial de un taller experimental de cerámica y finalmente como instructor aeróbico. Murió el 18 de julio de 2003. Su repertorio consta de 16 obras: *El renacimiento* (1967), *La paz de la buena gente* (1967), *El señor y la señora* (1969), *Marlon Brando es otro* (1969), *La pira* (1972), *Atlántida* (1976), *Santa Catarina* (1977), *Ninón de la vida diaria* (1978), *Mucho gusto en conocerlo* (1980), *El reino animal* (1982), *Acá entre dos* (1989), *Lo verde de las hojas* (1990), *El refugio de las zorras* (1990), *Las desposadas* (1990), *La eternidad acaba mañana* (1997) y *La emoción de las multitudes* (2000) (Partida Tayzán, 1998: 204-206).

*teatro joven*, donde colocó a Villegas al frente de sus colegas de entre 20 y 30 años de edad.<sup>7</sup> El compilador siente y se avergüenza del abandono en que los jóvenes dramaturgos producían sin que algún profesional montara sus obras; sin embargo, encuentra en estos nuevos autores la popularidad, vocación y carreras ascendentes, el aplauso e interés del público, los premios y la simpatía de la prensa. Así, describe su trabajo:

Proponen obras sobre temas últimos, con formas expresionistas, para luego explorar la realidad más inmediata a través de un casi naturalismo, o de un realismo bien depurado. No le hacen asco al costumbrismo si a mano viene y le llegan con impulso espontáneo más que como meta. [...] En un momento de academismos maniqueos imperantes en tantas zonas del universo teatral, muestran escribiendo dramas didácticos y explícitamente sociales junto a reflexiones sobre la incomunicación, la soledad y los problemas últimos del hombre individual (Carballido, 1982: 8).

#### DÉCADA DE LOS SESENTA, SOCIEDAD FICIONALIZADA POR VILLEGAS

Para explicar el panorama social de los años sesenta y setenta, tema de estudio de diversos tratados, merece la pena recurrir a “Los 68: encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas”, donde Ricardo Pozas explica que los protagonistas fueron los llamados *baby boomers*, que representaron el relevo de sus élites políticas, intelectuales y técnicas, pagando el alto precio de la represión condicionada a la moral y educación del México conservador de la primera mitad del siglo XX:

7 La mayoría de ellos estudió en los talleres literarios universitarios de Juan José Arreola (1918-2001), Emilio Carballido (1925-2008), Luisa Josefina Hernández (1928) y Olga Harmony (1928-2018); y fueron miembros del SNCA y becarios del CEM.

Los jóvenes estudiantes eran concebidos por la generación adulta, por los sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial y el Gran Crack (1929-1934), como los herederos de sus esfuerzos, como los beneficiarios de las instituciones construidas por ellos para la paz y ‘el progreso’ (2014: 20).

En el ámbito feminista, Pozas resume que la revolución sexual promovida por los jóvenes encontró en 1960 el apoyo a su lucha por la libertad femenina en las aplicaciones médicas:

el 23 de junio de 1960, al ser aprobada para su comercialización en los Estados Unidos de América por la Administración de Alimentos y Medicamentos (FDA, por sus siglas en inglés), la píldora anticonceptiva se vendió de manera libre en el mercado (2014: 31).

Sin embargo, como vemos representado en *La pira*, *El renacimiento* y *La paz de la buena gente*, no existía la educación sexual adecuada en las escuelas ni el tema formaba parte de conversaciones familiares, no existía comunicación entre padres e hijos ni para éste ni para cualquier otro asunto con el que la institución familiar pudiera estar en descontento o que permitiera el libre albedrío sobre el cuerpo y el destino, la libertad de expresión o de acción.

En la sociedad mexicana de los años sesenta, la fiebre juvenil se había extendido pese a sus escasas libertades y tabús familiares patriarcales. Existía una necesidad de desarraigarse de las ‘buenas costumbres’, ‘principios’ y valores conservadores. La libertad sexual permaneció tras bambalinas, pues las mujeres se intimidaban mientras los hombres la festejaban y los padres la prohibían. El libertinaje exigía un cuidado preventivo que no tenían ni hombres ni mujeres y que fueron descubriendo por sí mismos, como ocurre en *La pira*.

En esta obra se abordan problemas sociales como la incomunicación familiar y de pareja,

la soledad, el embarazo, la libre sexualidad, el noviazgo y el abuso de autoridad patriarcal sobre los hijos, principalmente si se trata de mujeres. Villegas representa reiteradamente en ésta y sus obras anteriores (*La paz de la buena gente*,<sup>8</sup> *El renacimiento*<sup>9</sup> y *El señor y la señora*<sup>10</sup>) la falta de diálogo entre generaciones y el papel femenino sumiso e ignorado por el varón, y denuncia determinantemente el miedo de los jóvenes frente a la autoridad familiar y la pareja masculina. *La pira* critica la amoralidad en que viven los adolescentes, con los efectos contraproducentes de las prohibiciones paternas. Es el caso del personaje llamado Una, quien se ve orillada a mentir para ocultar su noviazgo ante su padre controlador, y posteriormente sufrirá las consecuencias de la nula orientación sexual y escasa comunicación familiar:

- 8 “Del mismo año 1967 es *La paz de la buena gente*, otra pieza (en 35 escenas numeradas) que enfoca la búsqueda de la verdad, no en un sentido filosófico, sino dentro de un contexto humano. Los personajes sufren la marcha inexorable del tiempo, que les quita su juventud y aumenta la angustia de su amor frustrado. [...] La obra requiere cinco jóvenes (tres hombres y dos mujeres) y dos mujeres viejas [...] En vez de reflejar el estado anímico de ‘sus’ personajes como un ‘alter ego’, las siluetas sirven más bien para establecer el tono dominante de cada escena en que participan” (Woodyard, 1978: 34).
- 9 “Su primer pieza, *El renacimiento*, tiene lugar dentro del ambiente de una escuela represiva. [...] La metáfora central es la oprimida vida ‘hippie’, representada por los Beatles y todo su estilo de vida [...] La obra consta de 31 escenas cortas en las cuales hay una interacción entre la anciana maestra de la escuela y dos grupos de jóvenes. [...] De los varios personajes que participan en la acción [...] ninguno tiene nombre. [...] La libertad de pensamiento y movimiento expresada por los Beatles representa una amenaza que la sociedad convencional no puede aceptar” (Woodyard, 1978: 33).
- 10 “*El señor y la señora* [...] es una variación sobre el tema sexual [...] resulta ser un festejo para una pareja en ocasión de sus bodas de oro. Todas las conversaciones entre estos invitados no-identificados tienen que ver con una variedad increíble de problemas físicos y sexuales: prostitución, enfermedades venéreas, homosexualismo (masculino y femenino), orgías, sadismo y masoquismo, masturbación, impotencia, complejo de edipo y virilidad [...] Los nombres de los huéspedes en la recepción son raros (Tin Marin de Do Pingüe, la condesa King Size de Standford, y otros más absurdos)” (Woodyard, 1987: 35).

UNA: No sé... no es que yo no quiera ir, tú lo sabes, es que no conoces a mi papá: no quiere que acepte invitaciones, no me deja ir a los lugares que él no conozca, no me deja hacer amigos, me previene de muchas cosas que ni sé por qué, pero no sé cómo hacerle caso. Sus razones tendrá. Ya ves, tuve que devolverte tu regalo porque ni eso me permite aceptar. Son sus ideas, comprende, ¿cómo le pido permiso?

UNO: Dile que vas a una excursión, que el campo es salud y alegría, higiene mental, dile que van muchachos y muchachas con sus nanas, a ver si lo convences.

UNA: Es capaz de querer ir conmigo, y cuando se dé cuenta de que vamos puros novios, qué le digo. No sabes todo lo que pregunta de mis compañías, hasta ha llegado a investigarlas; es muy exigente, nada más de verlo frente a frente me dan ganas de ir al baño. Prefiero no atreverme...

[...]

UNO: ¿No puedes hablar con tu mamá?

UNA: Mmmm, mi mamá es un cero a la izquierda (5-6).<sup>11</sup>

De acuerdo al estilo ideológico del teatro joven contemporáneo y a la temática social de la época, se encuentra *La pira*, cuya acción se desarrolla en un acto de nueve escenas con los personajes Una, Otra, Uno, joven X y ocho muchachos enumerados con edades entre los 15 y 20 años de edad. El argumento principal gira en torno al conflicto de Una, degradada y engañada por el grupo de adolescentes, quienes la convencen de tener relaciones sexuales con ellos en un juego de pira (orgía).<sup>12</sup> Ella queda embarazada, pero ninguno de los involucrados se responsabiliza, se burlan de su situación e intentan evadir la culpa escondiéndose o deslindándose de las consecuencias, sin apoyarla. El problema no encuentra solución

11 Todas las citas pertenecientes a *La pira* corresponden a Villegas, 1977, por lo cual sólo se anota el número de página.

12 ‘Gang-bang’, término inglés para definir ‘orgía’.

y la obra termina con la duda e incertidumbre de la protagonista en un ambiente de pérdida, desmoralización, burla y engaño al que es sometida por los hombres de su entorno familiar y social.

Este ensayo presenta el análisis dramático de los personajes de *La pira* como actantes sinecdóticos<sup>13</sup> de la sociedad mexicana de las décadas de los sesenta y setenta, desde el concepto teatral de 'personaje', propuesto por María del Carmen Bobes Naves, quien lo define como figura textual con un carácter (rasgos ordinarios del hombre).

Adicionalmente, proponemos un primer acercamiento a esta pieza en relación con las tres primeras obras del dramaturgo, escritas entre 1967 y 1969. Los personajes despersonalizados y numerados son una constante a lo largo de estos textos villeguianos. *La pira* ofrece una propuesta creativa e introspectiva para criticar la pérdida de la identidad en la sociedad moderna, por lo cual el autor nombra a sus protagonistas con pronombres indefinidos, numérica, alfabética o anónimamente, a manera de actantes sinecdóticos. Villegas agrupa en ellos las acciones, comportamientos, caracteres e ideologías de varios sectores de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, es decir, elige a un individuo como representante de cada papel social, toma una parte por el todo y convierte a los personajes individuales en actantes y colectivos alienados.

#### PERSONAJES DESPERSONALIZADOS: REPRESENTACIÓN SINECDÓTICA DE LA SOCIEDAD

A propósito del estilo en la dramaturgia inicial de Villegas, Bobes Naves determina que, para este tipo de textos vanguardistas, los roles del lector y del crítico toman un lugar primordial al darles

13 La sinécdoque opera por supresión, adición o inclusión: los dos elementos que lo conforman se encuentran en relación real, efectiva: la parte por el todo, o el todo por la parte, lo particular por lo general o lo general por lo particular, el género por la especie o la especie por el género, la materia por el objeto, lo abstracto por lo concreto (Kowzan, 1997: 176).

sentido, orden y coherencia, acomodando o completando lo que el autor dejó disperso en el discurso. El personaje indefinido obliga al espectador/lector/crítico a ser selectivo y contrastar con otros modelos para poder identificar y entender la obra de una manera estructural. El procedimiento de disección semiótica dependerá del receptor, que integrará sus referentes, experiencias y contexto para entender la obra subjetivamente.

En *La pira*, los protagonistas son nombrados con pronombres indefinidos: Uno, Una y Otra; un personaje ocasional aparece caracterizado con la letra X; y el conjunto de jóvenes se numeran del 1 al 8. Cuando se desata el lío sexual, se pierde el rastro del muchacho al que Una le quiere adjudicar la paternidad de su hijo. El lector/espectador se confunde sobre a quién se refiere ella cuando habla de 'el güero' y empieza su labor de convencer al mejor postor. Volvemos a la sugerencia villeguiana de representar alegórica la sociedad mexicana de las décadas de los cincuenta y sesenta mediante personajes despersonalizados que se desarrollan en tiempos y lugares indefinidos. En el caso de *La pira*, los adolescentes resultan similares a los de las obras anteriores del dramaturgo en cuanto a su despertar sexual, están temerosos de sus consecuencias, intentan rebelarse contra la institución patriarcal familiar que se opone a la deshonra de sus hijas y trata de reprimirlas con regaños y amenazas:

*(Tarde: Caminan una muchacha y ocho muchachos).*

[...]

2: ¿Es cierto que te sangró el güerito?

5: Todos para ti solita, cuándo lo habías soñado.

UNA: Aunque no lo crean me da pena: es la primera vez que estoy con tantos (12).

*(Día: Dos muchachas en algún parque).*

UNA: Mi papá me va a medio matar... se va a poner como loco. ¡Ay no sé qué hacer... pero cómo voy a quedarme así, me van a obligar a

decir quién fue! No quiero imaginarme que me corran de mi casa (17).

Los personajes de *La pira* son antihéroes, pues están degradados, desmoralizados y alienados. Sus rasgos se notan conforme avanza la obra y estos actúan de tal o cual forma; descubrimos progresivamente su carácter y su destino, resultado de sus decisiones. Bobes Naves considera que estos individuos están inspirados en el mundo real que se proyecta desde la ficción al mundo empírico y sirve de modelo y prototipo como mimesis de personas y reflexiones sobre la condición humana:

Los sujetos en general se construyeron y se consideraron copia de personas en forma abstracta, simbólica o alegórica (representación de virtudes o vicios generales), de acciones, de sentimientos, de valores morales, etc.; [...] de acuerdo con la idea de persona, de libertad, de conocimiento, prevalente en la cultura. [...] El personaje está siempre en el vértice de dos visiones: la del autor, en el momento de la creación, y la del lector, en el momento de la interpretación y visión del mundo (2018: 15-16).

Vemos en *La pira* una representación sinécdoica de la juventud y la familia. Los personajes son la sociedad, valores y cultura mexicanos ficcionalizados mediante letras, números, adjetivos y pronombres, que funcionan teatralmente como alegorías de adolescentes comunes que encarnan las normas patriarcales sobre la virginidad, el noviazgo, la inmoralidad y la libertad sexual que imperaba a inicios de la segunda mitad del siglo XX.

Una es humillada, engañada y menospreciada por el grupo de jóvenes que disfruta de ella y la abandona embarazada. Pero, por otro lado, ella piensa que sólo tiene su cuerpo para ofrecer, no se compromete en sus relaciones porque quiere ser libre de ejercer su sexualidad sin

compromisos, ya que su padre nunca la dejará casarse ni decidir sobre su vida:

UNA: Ya te di lo que querías, ya déjame.

[...]

UNA: Mira no podemos seguir. Y luego casarnos... se me ocurre decirle a mi papá y me mata. Yo tengo mi modo, no quiero compromisos. Yo no sé por qué me quieres de otra manera, viéndolo bien no soy tan comprensiva... ni tan buena. Y si tú eres así de bueno pues déjame; ya duramos mucho (14).

Los ocho adolescentes numerados son un grupo de burladores que se aprovechan de la ingenuidad e ignorancia de la joven, sólo les interesa divertirse a su costa y disfrutar colectivamente. Ninguno se responsabiliza del embarazo, pero siguen con su juego de coquetear con la chica o 'pasársela', según sea el caso, cual pelota de fútbol:

*(Mediodía: Ocho muchachos juegan fútbol. Una muchacha llega.)*

[...]

2: ¡Chuta pendejo!

3: ¡Gool!

[...]

6: ¡Orale, ahí les hablan!

7: ¡Fiuuuu fiuuuuuuuu!

[...]

5: ¡Oh, ve tú a ver qué quiere!

8: ¡Vamos a seguirle, déjenlo que se arregle, y van cinco tres, eh!

*Juegan.*

UNA: Parece que no me conoces.

[...]

UNA: Como el otro día no quisiste contestar el teléfono.

4: Es que estaba muy ocupado.

[...]

UNA: ¡No!... Ay no sé... Se trata del niño.

4: Otra vez... Ya te dije que yo no voy a responderte, para qué pierdes tu tiempo. Está muy

bien eso que dices de que yo fui el último, pero por qué voy a estar seguro (19).

Los ocho jóvenes numerados y Uno funcionan como actantes antihéroes,<sup>14</sup> es decir, son alegorías de defectos y actitudes negativas, retoman algunos rasgos del léxico y pensamiento común de la época. A propósito de lo anterior, en el capítulo “La imposible desaparición del personaje”, Bobes Naves habla del actante y del personaje fuera de los estándares ejemplares de bondad tradicional. Ella los define como autores de las acciones del hombre, es decir, encarnan la idea abstracta del carácter humano y representan al resto de la sociedad:

Los actantes, es decir, los autores de las acciones, se presentan en el discurso mediante la descripción de sus cualidades externas: edad, sexo, situación social, apariencia, particularidades de omisión, de extensión, en los relatos, que les aportan originalidad y diversidad, belleza y estructuración. Los personajes de ficción se manifiestan con apariencias que a veces están inspiradas o copian algunos rasgos de personas reales y dan lugar a una gran diversidad de formas que difuminan los elementos fijos (Bobes Naves, 2018: 86).

Al respecto, en repetidas ocasiones Una cambia de opinión, no sabe lo que quiere ni lo que merece, carece de integridad, se deja guiar por sus instintos y por las circunstancias que la presionan, actúa irresponsable e ingenuamente con base en lo que está a su alcance y le permiten los hombres. Este personaje captura, a manera

14 Bobes Naves explica las características del antihéroe degradado por la cultura y la sociedad: “El personaje vulgar, humillado, ofendido y resentido ha sustituido al héroe generoso y altruista, y ha dejado incluso paso hacia los contravalores, la degeneración, la perversión. El héroe, que no se detenía ante nada, es ahora un antihéroe carente de iniciativa y mero sujeto pasivo, al que suceden cosas, sin que él evalúe acertadamente las situaciones; su ambiente no son los castillos o el campo abierto a las aventuras, sino la lucha por la vida en la ciudad, la convivencia urbana” (2018: 196).

de actante, la imagen de la adolescente inocente y desorientada en medio del despertar y libertad sexuales de su época. La situación descrita causa la misma incertidumbre y desorientación en el lector/espectador que la protagonista experimenta. Villegas juega con la realidad del personaje en la mente del receptor de su obra.

El cambio de parecer y toma de decisiones impredecibles de la muchacha de acuerdo a cómo van desarrollándose los hechos es el resultado de una relación entre el personaje (ser) y el actante (actuar). La misma confusión de Una al ignorar de quién es su hijo y la sensación de pérdida las experimentan los lectores/espectadores, pues por un momento creemos que alguien puede comprenderla y resolver el conflicto; sin embargo, los jóvenes permanecen indiferentes a pesar de su desesperación.

El encuentro sexual y la humillación suceden un día y, al siguiente, Una ya se encuentra encinta y desesperada. Se repite, entonces, el típico caso de la muchachita miedosa, burlada, con prohibiciones familiares, un fracaso identificable en la juventud de cualquier época. El transcurrir apresurado de la obra —como precoz es el encuentro sexual— y la identificación de las mujeres engañadas en *La Pira* lo teoriza Bobes Naves de manera socio-crítica:

Los cambios que la historia introduce en el hombre y la persona quedan enmarcados en la cultura de un tiempo y un espacio, y se relacionan con sus ideas de libertad, responsabilidad, creencias y pensamientos, con formas de expresión y comunicación, etc. A partir de la realidad social y cultural, el autor da sentido a sus personajes y a su modo de actuar (2018: 91).

En el caso de *La pira*, si bien no se determinan el lugar ni el tiempo diegéticos —Villegas sólo coloca en las didascalias ‘día’, ‘noche’, ‘tarde’, ‘cualquier lugar’, ‘algún parque’—, el espectador/lector puede ubicar la obra conociendo

someramente las décadas de los sesenta y setenta, e incluso le será posible hallar coincidencias con su realidad actual, pues el conflicto abordado es universal, no tiene vigencia ni restricciones espaciales. El dramaturgo juega con el contexto social, temporal y local para representar aquellas temáticas juveniles que han sido tendencias mundiales.

Villegas propone las alegorías sinecdóticas de la sociedad mexicana de la década en sus personajes numerados e indefinidos, tomando una parte por el resto de la población. Ante esto, la sinécdoque da significado a estas alegorías.<sup>15</sup> Una puede ser cualquier adolescente ingenua embarazada, Otra, cualquier jovencita, Uno, el típico novio machista, y los muchachos numerados, ocho entre millones. Estos personajes individuales despersonalizados encarnan un sector de la sociedad determinado que el receptor de la obra identifica por medio de sus acciones, léxico y características.

Desde otro ángulo, para entender a la par los conceptos de ‘sinécdoque’ y ‘alegoría’ en función de los personajes villeguianos, es pertinente retomar el término ‘alegoría’ como la “prehistoria del significado”, tal como explica Erika Fisher-Lichte. A su vez, Walter Benjamin, en *Ursprung des deutsche Traverspiels*, afirma que cualquier significado que pueda atribuírsele a la alegoría se lo debe a la interpretación subjetiva que le impone el receptor desde su contexto y referentes de la realidad mimetizada. Él mismo es generador del proceso que pretende comprender:

La contemplación alegórica en un objeto concreto sólo puede considerar el objeto como un

15 “Se trata de ‘un conjunto de elementos configurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico [...]. Por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte o una cruz es alegoría de Dios o de Iglesia” (Beristáin, 2006: 25-26).

fragmento arrancado a cualquier tipo de contexto, y sólo puede remitir al hecho de la fragmentariedad para ser dotado de un nuevo significado. El significado que atribuye el alegórico a una cosa no tiene nada en común con su significado primigenio (Fisher-Lichte, 2011: 290-291).

Así, el dramaturgo toma un número aleatorio y un pronombre indefinido para representar a toda la juventud mexicana en un solo personaje, es decir, un número, pronombre o letra pueden englobar a varios sectores de la sociedad, como si fueran un ejemplar alegórico del resto de personas que comparten sus mismos rasgos, problemas, actitudes y pensamientos. Villegas agrupa de manera sinecdótica y paródica la identidad humana mediante sustantivos indeterminados, así evade especificar épocas, personas y situaciones con la doble intención de reflejar la pérdida, alienación y desolación actual.

Para comprender las referencias que hace Villegas en estas llamadas alegorías sinecdóticas, es pertinente mostrar cómo Bobes Naves trata al personaje como signo con forma y significado subjetivos que asigna el receptor de acuerdo con sus referentes, es decir, podrán variar las interpretaciones con cada valor implícito que complete:

Debe remitir a una referencia real o ficcional y participar con su significado en el sentido del texto. El lector suele conformar una figura y un significado para el nombre que señala a los personajes, determina el valor indéxico del nombre propio o pronombre que lo señala inequívocamente [...] el lector amplía y completa la figura del personaje; suele buscarle connotaciones y referencias más o menos acertadas entre los individuos empíricos que conoce y termina con una idea que lo resume e identifica, se objetiva con una forma y todo lo que se dice de ella (2018: 175-176).



Entonces, los roles sociales de esa realidad de mitad del siglo XX se representan como signos mediante los personajes alienados y sin identidad. Estos signos numéricos, pronombres indefinidos y alfabéticos funcionan como despersonalizadores, no para mostrar individuos autómatas sino carentes de individualidad. Los personajes aparecen convertidos en actantes que engloban las características, formas de pensar, comportamiento, decisiones, léxico y tabús mexicanos asociados a los jóvenes comunes que apenas empezaban a experimentar su libre sexualidad.

Analizar este tipo de personajes villeguianos no es sencillo, el receptor se enfrenta a un reto semiótico de antihéroes degradados y diseñados bajo una técnica vanguardista en una obra fragmentaria con giros diegéticos y de lenguaje, espacios y tiempos indefinidos y un final incierto. La despersonalización da oportunidad de interpretarlos como signos miméticos y alegóricos de la sociedad juvenil mexicana de los años sesenta.

En este tenor, retomando la teoría dramática de Bobes Naves, las acciones del actante siguen los principios estructurales y su definición está condicionada por ciertas limitaciones, como su implicación en la acción y el sujeto que la ejerce. Los criterios para identificar los signos del personaje que se piensan en función de Una, Uno, Otra, joven X y los ocho jóvenes enumerados son:

- 1) El principio de discrecionalidad: el personaje se presenta por medio de un nombre, una etiqueta en blanco o nombre vacío que poco a poco asume rasgos según sean necesarios para justificar sus funciones en la trama y establecer relaciones con otras categorías y unidades literarias de la obra.
- 2) El principio de unidad fija: una referencia central con un valor denotativo (nombre propio o pronombre personal) que va recibiendo y haciendo propias las predicciones del discurso que corresponden al personaje.
- 3) El principio de coherencia: muestra al personaje previsible en sus acciones, en su conducta y

en su apariencia: hace lo que se espera que haga, de acuerdo con las cualidades que se le atribuyen, para que encaje en un sistema de valores fijo. El lector según va conociendo los rasgos del personaje crea sus expectativas de lectura (2018: 187-188).

De acuerdo con los criterios para identificar los signos de cada individuo en *La pira*, se puede decir, en primer lugar, que el personaje estructuralmente protagónico Una se caracteriza por su actitud pasiva y se constituye por la acumulación de acciones que ella misma elige con base en lo que las circunstancias u obstáculos le deparan. Sin duda, nos recuerda a las jóvenes 2 y 6 de *La paz de la buena gente*:

*6 y 7 sentados, mirando como tontos, se besan tibiamente. Se miran como tontos.*

[...]

7: ¿Quieres ir a dar la vuelta?

6: Me da igual.

7: ¡Vamos allá!

6: Ya fuimos allá.

7: ¿Nos quedamos aquí?

6: Ya estuvimos aquí.

7: ¿A dónde vamos?

6: Quedémonos aquí.

7: ¿Qué hacemos?

6: ¿Qué quieres hacer?

7: Tú dime (Villegas, 1982: 21).

Una configura su individualidad en referencia al entorno que la rodea, la fiebre de la libertad sexual, el despertar amoroso adolescente típico de su edad, y los miedos y curiosidades que llevan consigo. Corresponde al principio de coherencia porque va desarrollando su carácter de acuerdo con lo que le ocurre, lo que le ofrecen o lo que la orillan a hacer. Ni siquiera ella misma toma en serio su condición ni tiene oportunidad de decidir lo que le conviene, debe actuar como su familia y amantes esperan o adaptarse a lo que ellos están dispuestos a hacer. Unos

y otros atropellan a los demás y conforman una sociedad tiránica: el grupo de jóvenes abusa de Una, y a su vez, ella intenta persuadir al más débil del grupo de que asuma la responsabilidad de su embarazo, sus compañeros evaden la búsqueda de un culpable, nadie responde ni asume las consecuencias:

UNA: ¿Me creará? Si me gana la risa yo no sé qué hago, pero pues él es el más chico, el más callado, y al que le gusta más estar conmigo. Le puedo decir que él fue el último ¿verdad?

OTRA: Piensa que vas a tener que casarte.

UNA: Yo no sé cómo lo vaya a tomar, qué va a decir...

OTRA: Tú dile que no hay otra salida (16-17).

Otra resulta estructuralmente ayudante y tiene una ideología similar a la de Una, pues es pasiva, pero no se deja persuadir en contra de su voluntad y principios. Igualmente, se inclina al principio de coherencia, ya que hace lo que Una le propone y actúa según las circunstancias y acciones de los jóvenes numerados o de la complicada situación de su amiga. La diferencia entre las jóvenes es que Una actúa de forma sumisa influenciada por su entorno, y Otra defiende sus valores e integridad sin importarles los demás, sólo sigue a Una si le parece atractiva la oferta o si ella la necesita:

OTRA: ¡Ay, a poco sí nos van a dejar! ¿Qué te quitó?

UNA: Mi pantaleta.

OTRA: ¿Te dejaste?

[...]

UNA: Por tu culpa se enojaron.

OTRA: ¡No me iba a quedar tan tranquila si el otro salió de repente!

[...]

UNA: Si yo les dije que no viniéramos tan lejos.

OTRA: ¡Pero quisiste que saliéramos de noche!

UNA: Yo aprovechando que mi papá no está, yo qué iba a saber... Qué hacemos. No regresan...

OTRA: Ay Dios, ora sí... La que nos espera... bububububu... ¡Te juro que no vuelvo a acompañarte!... Bububububu... (10).

Uno, estructuralmente y en función del conflicto principal, funge como antagonista, pues sus acciones se oponen a los objetivos de Una, es decir, su individualidad y decisiones contradicen la voluntad de la muchacha, pero sin afectar su decisión final: cuando Una lo deja repentinamente, él sólo puede ofenderla en venganza. Sus referencias en el mundo villeguiano corresponden a adolescentes libertinos e inmaduros que se dejan llevar por las construcciones sociales amorosas, mismas que causan conflictos entre ellos, como los jóvenes 7, 4 y 1 en *El renacimiento* y *La paz de la buena gente*. Existe una relación de poder entre Uno y Una en la que se repite el patrón patriarcal que intenta controlar la voluntad y cuerpo de la muchacha; sin embargo, ella reacciona dignamente al menosprecio de su compañero, lo que no tiene valor de hacer con su padre:

UNA: No seguiría contigo de cualquier manera. Además, ya sabes que mi papá no me deja tener novio.

UNO: ¡Tú serás la culpable de lo que me pase!

UNA: ¡Yo por qué! Nada más eso me faltaba.

[...]

UNO: ¡Grandísima puta! ¡Putita! ¡Putita! (*La golpea*).

[...]

UNA: ¡No te molestó que lo fuera al estar contigo!

UNO: ¡Putita! ¡Putita! ¡Pu...

UNA: Dilo más fuerte ¿no? ¡Todas las mañanas y las tardes y siempre se me olvidó cobrarle! ¡Ahora págame, págame, págame... anda, me debes la vida! (15-16).

En cuanto a X y los personajes numerados, participan como un colectivo de actantes que representan a la población de jóvenes sesenteros desatados, impulsivos, irresponsables e

insolentes. Pueden recordar quizá a los jóvenes de *El renacimiento*, aunque muy someramente, pues no presentan las mismas actitudes de protesta, sólo comparten el contexto social y la rebeldía hacia la familia.

Las individualidades de estos personajes se ejercen con base en las acciones del resto del grupo, actúan por persuasión, moda e inconscientemente, sin importarles su integridad ni la dignidad de Una. X y los adolescentes numerados son coherentes con sus acciones, pues no se contradicen a pesar de ser pasivos y del perjuicio que ocasionan en Una y Otra al engañarlas y aprovecharse de ellas. El machismo se convierte en su principal arma de burla:

OTRA: Y tu hermano.

X: Qué, nada más él puede o qué.

UNA: ¡No te hagas el chistoso que no estamos jugando!

X: Ni yo, así como ven de chiquito ya me salen y también puedo (17).

UNA: Pero cuento contigo.

4: Sí ¿no? De todas maneras, voy a decirle a los cuates.

UNA: Ay...

5: ¡Órale, ya te dejaron sola!

3: ¡Qué pasó! ¿Ya podemos echar pira?

6: ¡Ahí te hablan tú, que es contigo!

7: ¡Ah, conmigo!

8: ¡Te traen un encarguito!

7: ¡No le hago!

1: ¡Invítala a sentarse cuate, no la dejes ahí parada!

3: ¡Llégale tú y luego avisas!

6: ¡Quihubo bizcocho, qué milagro que te dejas ver.

7: ¿Qué ¿le ponemos?

UNA: Sí sangrón ¿para que después me tires de a loca? (21).

El dramaturgo pone a tres personajes como mediadores del carácter y decisiones de la víctima:

Uno, el novio que la llama 'puta' cuando ella lo deja; su amiga Otra, que la sigue en sus decisiones sin darle soluciones reales dentro de su inexperiencia e inocencia (pese a que ella parece más sensata y juiciosa, pues en ocasiones desconfía y no hace algo en contra de su voluntad); y 1, el joven que la compromete a tener un encuentro sexual con él, pero invita al resto de los chicos a participar en el acto sin el completo consentimiento de Una para finalmente menospreciarla.

#### CONDENA SOCIAL DE LOS PERSONAJES VILLEGUIANOS

Óscar Villegas crea a sus personajes con características, etiquetas y modalidades de acuerdo con sus relaciones sociales, acciones, influencias y significado semántico. Los prototipos que el dramaturgo sigue en *La pira* son los que desarrolla a lo largo de su obra en *La paz de la buena gente*, *El renacimiento* y *El señor y la señora*, con un estilo vanguardista para criticar la realidad: personajes jóvenes alienados, deshumanizados y sinecdóticos, perdidos, desorientados y anónimos. Su propuesta creativa estuvo influida por la generación intermedia y el contexto mexicano que buscaba denunciar.

Encontramos en Una a la muchacha burlada, reprimida, controlada, utilizada y ofendida por los hombres de su entorno: su novio, el grupo de jóvenes y su padre. Otra es un ejemplo de mujer sumisa que se deja dominar también por su entorno patriarcal para no quedarse sola ni ser excluida. Libertad sexual y condena social constituyen una dicotomía de causa y efecto para los personajes femeninos de esta obra, quienes se ven perjudicados, exhibidos y burlados por su deseo de experiencia. Si bien ellas tuvieron oportunidad de elección, carecen del respeto esperado por parte de la sociedad y del varón. En este caso, la libertad sexual condena socialmente a la mujer, no libera sino que violenta su privacidad e integridad:

- 1: ¡Ora te aguantas!  
 UNA: ¡Qué no, déjame salir o grito!  
 1: Grita, total; que lo sepan en tu casa.  
 [...]
   
 UNA: ¡Luego lo van a contar!  
 1: Vamos a hacerlo bien para que no cuente nada malo.  
 [...]
   
 UNA: ¡No, no, no lo anden contando, adioos!  
 4: Qué pasó con mi primo, ¿qué le dijo?  
 2: ¡Te lo lavas!  
 6: ¡Ah, gracias eh!  
 3: ¡Putooona!  
 7: Pinche vieja loca.  
 5: Hay que decirle que presente a sus amigas.  
 1: Cuándo vas a sacar las fotos.  
 2: Ja, ja, se la creyó que no tenía rollo.  
 4: Oye, mejor no las saques.  
 1: ¿La tomaste cuando yo estaba parado?  
 6: No lo vaya a saber mi chamaca.  
 2: Hasta posó y todo, hay unas muy buenas.  
 3: De veras, mejor no, pueden llegar a manos de mi papá.  
 [...]
   
 8: No seas ojete, a poco de veras tenía rollo  
 2: Así podemos chantajearla (11-13).

Frente a esto, es pertinente citar la perspectiva de Erika Fisher-Lichte en “Emergencia de significado” acerca de la violencia de género como crimen dentro de una sociedad prejuiciosa y cruel que condena cualquier acto en contra de lo ‘correcto’ y ‘normal’: “La violencia contra los demás y contra uno mismo es el fuerte tabú en nuestra sociedad” (2011: 304). Los jóvenes numerados burlan y pretenden chantajear posteriormente a Una si decide no aceptar más encuentros sexuales, Uno aparenta amarla para persuadirla de quedarse a su lado, pero finalmente la ofende frente al rechazo, y el padre, como personaje aludido, fomenta la inseguridad, mentiras y fracaso de la muchacha.

La presión y juicios sociales de los otros forjan la ideología de Una, pues le hacen creer que su cuerpo es lo que buscan los hombres y lo único que puede ofrecerles. Por eso su padre la controla, su novio busca casarse con ella para que le pertenezca sólo a él y los jóvenes la ‘comparten’ para su beneficio. Según lo anterior, la sociedad coloca a la mujer como objeto para satisfacer su deseo sexual masculino, la manipula y la condiciona por medio de amenazas si desacata las normas patriarcales. Al mismo tiempo, la obliga a ser decente o ‘puta’, según le convenga al hombre o a la sociedad.

Ante el conflicto sexual entre Una y los jóvenes burladores, ejemplo de lo que ocurre entre los adolescentes reprimidos por la institución familiar patriarcal donde la mujer no tiene voz ni merece respeto, cabe mencionar la mirada de María de la Paz López sobre los cambios a los que se enfrentaron las jóvenes de los años sesenta, que expone en “Las mujeres en el umbral del siglo xx”, introducción al libro *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*, de Marta Lamas:

Se dieron recurrentes manifestaciones en torno a la revolución sexual, el feminismo, la contracultura y el surgimiento de estilos de vida en pareja alternativos. [...] paralelamente corría la exigencia de una mayor libertad sexual apuntalada por el uso de métodos anticonceptivos ‘modernos’, pero la circulación de ‘ideas novedosas’ sobre la vida familiar no fue lo suficientemente contundente como para desestabilizar los fundamentos del carácter patriarcal de las familias y de la formación de parejas (2007: 104-105).

Finalmente, a pesar de los miedos o tabús aprendidos en la familia, las mujeres se atrevieron a tener sexo libremente, por curiosidad y rebeldía —como es el caso de Una—. Después fueron

adquiriendo valor para protestar por su derecho a elegir sus relaciones amorosas y obtener independencia; no obstante, el patriarcado sigue condicionando su intimidad, silenciando su opinión y juzgando sus acciones.

Los papeles masculinos, tanto padres como adolescentes, son representados como figuras autoritarias, machistas, violentas y conservadoras. Los personajes femeninos (hijas o madres) les tienen miedo y los respetan para evitar problemas y no resultar lastimadas. Los hombres también resultan abusadores e iracundos, someten a sus compañeras ideológica y físicamente para fines sexuales, o, en ocasiones, se muestran hogareños y moralizantes, lo cual logra intimidar a la protagonista.

La despersonalización a la que recurre Villegas en sus personajes indefinidos, numéricos y alfabéticos es revolucionaria dentro del estilo de la dramaturgia costumbrista de mitad del siglo XX, pues rompe con el modelo aristotélico y atenta contra las convenciones espaciales, temporales y diegéticas. En las obras del mexicano, las acciones arrancan de manera directa y los desenlaces quedan abiertos a la reflexión existencialista ante el horror cotidiano y desmoralización de la sociedad representada. Los personajes experimentan esa misma pérdida de identidad que sufre la gente de la época, buscan respuestas y quieren sentirse parte de lo impuesto, aunque vivan con miedo y prohibiciones que finalmente ocasionan sus fracasos, desgracias e infelicidad.

La aportación de Villegas al presentar individuos alienados modifica la noción de personaje a nivel literario, pues se convierten semánticamente en actantes sinecdóticos al desempeñar papeles sociales mediante individualidades arbitrarias por medio de letras, números y pronombres indefinidos. Así, encarnan la idea abstracta del carácter humano.

Los personajes villeguianos se manifiestan por medio de apariencias que están inspiradas o reproducen algunos rasgos de personas reales y dan lugar a una gran diversidad de formas que

difuminan los papeles fijos. Esta tarea de dar significado a los actantes depende del receptor de la obra, pues él, con sus referentes subjetivos, otorga significado y asocia la realidad cotidiana con la ficcional. No es gratuito que el dramaturgo elija esa manera de nombrar a sus personajes ni carece por ello de rigor creativo, por el contrario, resulta una innovadora aportación convertir al sujeto convencional en un actante sinecdótico que represente no sólo a un individuo, sino a la colectividad de la sociedad mexicana de la época.

Villegas comenzó su trayectoria como precursor de la llamada generación intermedia, prosperó con sus compañeros de la generación perdida junto a la subgeneración Post-Tlatelolco de los Ícaros (Galván, 2002: 123-127) a finales de 1960, y finalmente encaminó la nueva dramaturgia mexicana de las décadas de los setenta y ochenta, es decir, su propuesta creativa abarcó tres décadas. Por ello, los dramaturgos de esa cuarta generación también denunciaron la compleja realidad cotidiana y sus problemas sociales. Vicente Leñero resume las principales características estilísticas de los escritores posteriores en su estudio introductorio a la compilación *La nueva dramaturgia mexicana*: “los dramaturgos rompieron con todo orden, previsión, gráfica y se agruparon en un núcleo paradójicamente disímulo y plural” (2012: 10).

Óscar Villegas presenta con *La pira* una obra digna de representar los tabús, conflictos y miedos de su época. Lo logra con su trayectoria costumbrista de dramas didácticos y claramente sociales junto a reflexiones sobre la incomunicación familiar y de pareja, la soledad y los problemas del hombre como individuo frente a los otros. En su estilo desarrolla —como apuntaba Emilio Carballido al hablar del teatro joven— la libertad de formas, variedad de sitios y temporalidades con acciones simultáneas, suprime decorados, alterna los planos de realidad e inventa signos no convencionales.

Como dramaturgo de la generación perdida, intermedia o precursora, Villegas tiene la virtud

de captar la desconcertante complejidad de nuestra realidad por medio de sus incisivos personajes y el lenguaje coloquial, directo, veraz y violento que sacude al receptor; al mismo tiempo se une a la tendencia de sus colegas contemporáneos. Con la propuesta vanguardista de alienar a sus personajes mediante pronombres, letras y números para representar a la sociedad deshumanizada y corrupta de su época, la generación de Villegas responde a lo que Fernando de Ita concluye sobre la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX en su ensayo “La quinta generación”: “¿Qué otra cosa es el teatro sino la expresión trágica de la naturaleza humana de un tiempo y un lugar determinados?” (1991: 5).

## REFERENCIAS

- Beristáin, Helena (2006), “Alegoría”, en *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, pp. 25-26.
- Bobes Naves, María del Carmen (2018), *El personaje literario en el relato (Anejos de la Revista de Literatura)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Carballido, Emilio (1982), “Presentación”, en *Más teatro joven*, México, EDIMUSA, pp. 5-9.
- De la Paz, María del Carmen (2007), “Las mujeres en el umbral del siglo XX”, en Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, FCE, pp. 79-107.
- De Ita, Fernando (1991), “La quinta generación”, *Escénica*, núm. 5, pp. 4-5.
- Fisher-Lichte, Erika (2011), “Emergencia de significado”, en *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, pp. 275-320.
- Galván, Felipe (2002), “Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX”, *II Congreso Brasileño de Hispanistas. Asociación Brasileña de Hispanistas*, disponible en: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300021&lng=en&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300021&lng=en&nrm=iso)
- Harmony, Olga (1988), “La generación intermedia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral*, t. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 121-123.
- Kowzan, Tadeusz (1997), “Metáfora y metaforización”, en *El signo y el teatro*, Madrid, Arco, pp. 173-200.
- Leñero, Vicente (2012), “Introducción”, en *La nueva dramaturgia mexicana*, México, El Milagro, pp. 9-39.
- Partida Tayzán, Armando (1998), “Bibliografía”, en *Dramatúrgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, pp. 204-206.
- Pozas Horcasitas, Ricardo (2014), “Los 68: encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas”, *Perfiles Latinoamericanos*, vol. 22, núm. 43, pp. 19-54, disponible en: <http://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/35>
- Villegas, Óscar (1977), *La pira, Tramoya*, núm. 9, pp. 4-21, disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4778>
- Villegas, Óscar (1982), *La paz de la buena gente*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Woodyard, George (1978), “El teatro de Oscar Villegas: experimentación con la forma”, *Texto Crítico*, núm. 10, pp. 32-41, disponible en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6805/197810P32.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- GEORGINA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES. Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México, y Maestra en Literatura Mexicana Contemporánea por la misma institución. Sus intereses académicos son el teatro, la poesía y el arte. Actualmente, es docente de bachillerato en el Colegio SAM en Mazatlán, Sinaloa, México, donde imparto materias de lectura y redacción, literatura, ética y filosofía. Entre sus publicaciones se encuentran: “Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*” (*Investigación Teatral*, vol. 10, núm. 16); y “Jóvenes contra la vieja autoridad en *El renacimiento de Óscar Villegas*” (*Signos Literarios*, vol. 16, núm. 32).