La Experiencia Literaria

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

NÚM 17 • 2011

La Experiencia Literaria

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

Consejo editorial
Arturo Souto, Federico Patán, Jorge López Páez,
Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Rebeca Roldán Solano
Juan Carlos H. Vera

DR © 2011, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Sumario

Presentación 5

Investigación
El perro como símbolo religioso universal y un peculiar milagro novohispano. *Tania Jiménez Macedo* 11
Los elementos trágicos en *Los gallos salvajes. Raúl Jiménez Barrera* 33

Ensayo monográfico
Jorge Amado: de la novela social y comprometida a una novela personalísima y universal. *José María Villarías Zugazagoitia* 55
La mujer en *Gabriela, clavo y canela*, de Jorge Amado. *Yosahandi Navarrete Quan* 61
Civilización y barbarie en *Gabriela, clavo y canela* o cómo un árabe decidió no convertirse en asesino cuando le pusieron los cuernos. *Alejandra López Guevara* 67

Ensayo vario
España en la obra de Payno y Justo Sierra. *Emigdio Aquino Bolaños* 79
Los celos en *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca. *Alberto Castillo Pérez* 95
Guerreras, prostitutas y heroínas en *Muñeca brava*, de Lucía Guerra. *Arturo Texcahua Condado* 107

Reseña
Canta la hierba. Gloria Zaldívar Vallejo 129
Rashid 9/11. Maricarmen Torroella 133
En la meta. Raúl Jiménez Barrera 137

Creación
Microensayos. *Benjamín Barajas* 145

Índice de autores 153

Los elementos trágicos en *Los gallos salvajes*

Raúl Jiménez Barrera

La problemática moderna del género trágico

De toda la producción argüellana *Los gallos salvajes* es la obra que más se aproxima a una construcción trágica. En su libro *La muerte de la tragedia* George Steiner señala el gran peso que significa para los autores contemporáneos el nombrar como tragedia a algunas de sus obras. La sola idea es una especie de profanación, el teórico se pregunta: "¿Podría un hombre escribir la palabra 'tragedia' sobre una página en blanco sin oír a su espalda la presencia inmensa de *La Orestiada*, *Edipo*, *Hamlet* y *El rey Lear*?"[1]

El dramaturgo veracruzano Hugo Argüelles en su obra *Los gallos salvajes* es muy cuidadoso al señalar el género al que adscribe este trabajo dramático: le otorga el nombre de pieza. Nombre que se corresponde a otro tipo de dramas de resonancias modernas. Difícil no relacionar el nombre de pieza a autores como Henry Ibsen[2] o Anton Chejov. Argüelles es cauto con el género de su obra y son críticos y otros autores los que atribuyen a esta obra a un género tan prestigiado como la tragedia. De manera generosa lo hace, por ejemplo, Luis G. Basurto:

[1] George Steiner, *La muerte de la tragedia*. 2ª ed. Trad. de E. L. Revol. Caracas, Monte Ávila, 1991. Ya Usigli se quejaba de los académicos que decretan la muerte de la tragedia: "no son el erudito ni el estudioso, encerrados en una placenta artificial de biblioteca, los que nos dicen con mayor concisión y claridad que la tragedia ha muerto como género […] Dicho crudamente, la tragedia desaparece como género fundamental y original del teatro, cuando desaparece la civilización ática". Agrega además el dramaturgo mexicano, al respecto: "En el cristianismo no hay tragedia: si la hubiera desaparecerían sus dos principios básicos: la inmortalidad del alma, la resurrección de la carne. […] Jesús resplandece 20 siglos en la cabecera de todo cristiano, sólo porque *no* ha sido destruido. La única tragedia cristiana posible habría consistido en la muerte y la destrucción de Jesús". (Rodolfo Usigli, *Teatro completo. Escritos sobre la historia del teatro en México*. México, FCE, 2005, pp. 256, 258, 263.)

[2] Dice Howard Lawson a propósito de la influencia del autor noruego: "La sombra de Ibsen se proyecta sobre el teatro moderno. Su análisis del dilema de la clase media es tan completo que ha sido imposible ir más allá de los límites de su pensamiento; ir más allá de estos límites significaría trascender las fronteras de la sociedad tal y como está actualmente consituida. El drama actual depende principalmente de Ibsen, tanto por su sistema de ideas como por la técnica, que es la encarnación estructural de esas ideas". (John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana, Arte y Literatura, 1976, p. 137.)

> *Los gallos salvajes*, que se representa en el Teatro Wilberto Cantón de la SOGEM, no es una pieza, como dicen los programas, sino una tragedia moderna, con personajes que, teniendo indudables arraigos literarios en las esencias clásicas, pertenecen al mundo de hoy. No son héroes ni antihéroes de la historia pasada de México, sino verdaderos y cósmicos símbolos de la agonía de nuestra civilización occidental, desgarrada, prostituida y al borde del caos.[3]

Otra especialista teatral que se inclina por la visión trágica de la obra es María Sten quien escribe un hermoso, profundo y uno de los ensayos fundamentales de esta obra que lleva por título "Orestes murió en Veracruz" y cuyo subtítulo no deja lugar a dudas de su posición sobre el texto referido: "Una interpretación de la tragedia mexicana de Hugo Argüelles: *Los gallos salvajes*". Este Orestes mexicano trae en mente a diferencia del griego, un parricidio. Dice Stern: "Y el meollo de la obra no será el asesinato sino haber pensado en el asesinato".[4]

Otro crítico teatral, de altos vuelos, José Antonio Alcaraz señala el género abordado por el autor veracruzano:

> Con *Los gallos salvajes*, obra mediante la que su autor Hugo Argüelles aborda por primera vez la tragedia como género y lo hace en términos modernos; este cruel juego de tensiones sin reposo, además nacido de la suma entre texto y puesta en escena, es compulsivo, como la mejor música de Carlos Chávez. Se diría que el brío apabullante del compositor mexicano ha encontrado un equivalente en la dramaturgia nacional e incluso comparte con *Los gallos salvajes* el secreto de la fuente del empuje perpetuo que los alimenta e impulsa.[5]

Los estudiosos de la obra completa de Argüelles lo señalan también. En el caso de Rosario Alonso lo insinúa con el subtítulo: "La fuerza del destino", también ve el aliento grave de tragedia "crudeza y crueldad a una obra cuyo tono trágico es una violenta sucesión de momentos intensos que no dejan espacio para la distensión".[6]

Dice también:

> *El asesinato es un error trágico, pero no es el desencadenante de la tragedia,* porque el verdadero error es la compleja relación entre el padre y el hijo, un error que va

[3] Luis G. Basurto, "*Los gallos salvajes*. Una tragedia de Hugo Argüelles", en Hugo Argüelles, *Trilogía mestiza*. México, Plaza y Valdés, 1994, p. 409.

[4] María Stern, "Orestes murió en Veracruz. Una interpretación de la tragedia mexicana de Hugo Argüelles: *Los gallos salvajes*", *ibid.*, p. 405.

[5] José Antonio Alcaraz, "Desnudo y contundente", *ibid.*, p. 425.

[6] Rosario Alonso Martín, *Hugo Argüelles. El teatro de la identidad*. México, Escenología/ Conaculta, 2003, p. 155.

> más allá incluso del tabú, porque no constituye un incesto al uso. La tragedia de Edipo o de Electra tipifica una forma de incesto, la tragedia argüellana se sirve de un tabú aún más aberrante a nuestros ojos: la relación sexual del padre con el hijo, una relación tratada en clave de tragedia clásica. […] El error trágico, piedra angular de la tragedia, es una inconcebible y aberrante forma de incesto que, y eso es otro error trágico, ni siquiera surge del amor.[7]

Juan Meyer, también apunta la obra como tragedia: "Hasta la escena final, los personajes tienen la posibilidad de retroceder, de salvarse y evitar la fatalidad que los amenaza, pero ambos se obstinan en sus deseos y esto es lo que da a *Los gallos salvajes* su naturaleza de tragedia, el impulso ciego de los personajes hacia un fin que acabará por destruirlos".[8]

Y los comentarios de ensayistas que ven la clara veta trágica de esta obra podría ampliarse. Cito únicamente sus nombres: Alberto Castillo, José Enrique Gorlero —quien fue además el director de la puesta en escena—, Ronald Frischman, Mauricio Pichardo, entre otros.

Señala George Steiner en el libro citado: "Cuando la nueva cosmovisión racionalista del mundo usurpó el lugar de las viejas tradiciones en el inicio del siglo XVIII el teatro inglés inició su larga decadencia".[9] Este es uno de los argumentos principales de por qué el cambio de mentalidad hacia lo racionalista contribuyó de manera contundente a dar fin a la tragedia. Se deja de lado la fatalidad y se cree con firmeza que el hombre puede conjurar con su inteligencia los retos que la vida impone. La humanidad decide tomar el destino en sus manos, al menos en la medida que es posible. Si Edipo viviera en nuestro tiempo, quizás no se sacaría los ojos y andaría recorriendo el mundo exhibiendo sus miserias. Tendría derecho a vivir lo que le queda con la dignidad de quien se levanta del fango.

Ahora, es importante el contexto en el que Argüelles realiza su trabajo: México, un país definido por su mestizaje, occidental en muchas de sus formas, en sus instituciones, por ejemplo. Pero a la vez con una honda raíz indígena. Ese mundo indígena tan conectado con el pensamiento mágico, que ve signos y ciclos por doquier, de fuerzas que sobrepasan lo humano y la concepción racionalista. Hugo Argüelles utiliza esa magia para dar la veta trágico-destinal de su obra, *Los gallos salvajes*. Y de esa manera rompe la pureza del estilo realista, dándole una dimensión mágica (en el continente del realismo mágico). Dice Enrique Gorlero sobre la obra de Argüelles: "A diferencia de las grandes corrientes realistas de nuestro siglo, su teatro se

[7] *Ibid.*, p. 156.

[8] Juan Meyer, *La travesía mágica de Hugo Argüelles. Cuarenta años de dramaturgo*. México, Escenología/Gobierno del Distrito Federal, 1997, p. 159.

[9] G. Steiner, *op. cit.*, p. 33.

desliza "por la otra orilla". (Ya señaló Esther Seligson que sólo él y Elena Garro en la dramaturgia mexicana, han aportado lo surreal a través de un constante juego poético con las atmósferas y un claro sentido mágico con sus historias y personajes)".

La obra se estructura con muchos de los rasgos y creencias de los personajes. Está, por ejemplo, en esa consulta a las brujas sobre el destino de ese hijo a la postre amado al que el "Gallo Rojo", le da su nombre. La acción se ubica en Veracruz, estado que se caracteriza por sus brujos, que acentúan el rasgo mágico. Ese padre Luciano tan vinculado al poder. El poder que en México está ligado a la superstición y a la lectura de signos, el sentido semiótico que produce el país. Entre políticos un apretón de manos, un abrazo, una palabra dicha al oído pueden significar muchas cosas. El color de la ropa, la corbata utilizada, la posición en la que uno es colocado: cerca de, junto a, del lado de. Todos son signos que pueden ser interpretados. Por eso no es extraño que en las casas de clase media o alta, se coloquen las fotos con tal o cual político. Luciano padre no escapa a esta tentación y en su escondite se encuentran fotos de esta naturaleza. México es un país donde todo parece girar en torno a la política. Y es tradicional que familias pudientes ilustren, con este tipo de fotografías, sus nexos con el poder, que invariablemente se une a la del dinero. La obra ocurre entre personajes principales, mafiosos o gansteriles, pero preeminentes y por eso el destino de ellos puede tener ecos dentro de la comunidad a la que pertenecen. Luciano, el "Gallo Rojo" es un cacique de la comunidad, uno habilidoso que sobrevive a los políticos oficiales de su región.

Una de las ambiciones de cualquier político es la permanencia de su fuerza o de su continua influencia en las decisiones. El personaje de Argüelles lo ha logrado. Lleva mucho tiempo de ser el mandamás de su región y como tal mueve sus hilos. No es un personaje cualquiera, sobresale al común de los ciudadanos y por eso en el fondo desprecia a los sometidos y a los carentes de enjundia. Por eso el revés que recibe proviene de su propia sangre, de su hijo, que está dispuesto a inmolarse porque sabe que su destrucción conlleva la de su poderoso progenitor. Argüelles alude de esa manera a dos características propias de la tragedia: lo principal de sus personajes[10] y la cercanía

[10] Aunque habría que matizar que esto se debe al poder que ostentan —el padre por astucia y sobre todo por la violencia que ejerce sobre los demás— y no por altos valores que necesita un héroe trágico y de los cuales están muy distantes. Son personajes degradados, principalmente el padre, quien, justamente, se ha encargado de degradar también a su hijo, lo cual está en el centro del conflicto de la obra. No hay realización heroica como debiera en una obra auténticamente trágica, como señala Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, en la cual "El héroe realiza una acción trágica cuando sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores, aunque este sacrificio pueda acarrear la muerte" (Pavis, *sub voce* trágico).

consanguínea de ellos. Como lo son también la unidad de lugar, toda la acción escenificada ocurra en el escondite de Luciano padre. Hay también unidad de tiempo: todo ocurre en el transcurrir de un día con su noche. Y la unidad de acción que gira en el enfrentamiento entre padre e hijo.

Llama la atención el seguimiento tanto a la unidad de tiempo como a la de espacio:

> La acción sucede del medio día al anochecer total, en una sala rústica de la región costera.[11] Época actual.[12] Lugar: un pueblo de la Huasteca veracruzana.[13] Es la provincia mexicana. El estado natal del dramaturgo. La acción no se desarrolla en alguna de las ciudades importantes del estado, sino en uno de sus tantos pueblos. La Huasteca es una zona fértil, adyacente al Golfo de México, 'limitada por los ríos Cazones y Tamesí',[14] y que comprende tres estados San Luis Potosí, Hidalgo y el de Veracruz. Zona con antecedentes prehispánicos atribuidos al "grupo indígena zoque-maya, de la familia maya quiché.[15]

Se especifica el escueto mobiliario del lugar: "Pocos muebles. Presidiendo el espacio, sobre un estrado, un gran sillón de mimbre".[16] Dentro de la rusticidad de los elementos destaca ese sillón característico de la artesanía lugareña, que sin embargo, aporta un señorío y, efectivamente, es el que ocupa el padre. El sillón algo tiene de ese anhelo mexicano por la silla presidencial,[17] y por lo tanto, indica poder.

En la acotación inicial hay un dato más sobre el espacio en el que se desarrolla la obra: "Por la ventana entra la pródiga vegetación tropical".[18] Es un énfasis en la naturaleza desbordante del lugar, que se corresponde también

Quitarle la vida al "Gallo Rojo", desde luego, sería un alivio para la región, en la que segura y fatalmente surgiría otra figura similar. Además de que los agravios que el hijo quiere cobrar son a obvio título personal. (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona, Paidós, 1998.)

[11] Los personajes se refieren a este lugar como a un escondite. Es decir, una connotación que habla de la vida al extremo en la que viven los personajes.

[12] La obra se estrenó el 22 de abril de 1986.

[13] Hugo Argüelles, *Teatro vario I*. Pról. de José Antonio Alcaraz. México, FCE, 1995.

[14] Enciclopedia de México. México, 1977, vol. 7. (*Sub voce*: Huastecos.)

[15] *Idem*.

[16] H. Argüelles, *op. cit.*, p. 297.

[17] México donde los niños se divierten con el juego de las sillas en donde siempre hay una menos al número de los participantes y estos dan vueltas alrededor de ellas, cuando la música se detiene de improviso todos deben luchar por no quedarse sin lugar. Al final quedan dos participantes y una sola presa. Como en México estamos acostumbrados a ver desfilar a los suspirantes del poder en México, todos luchando por ser el "preciso", el que atinó a poner su trasero en la silla presidencial.

[18] H. Arguelles, *op. cit.*, p. 297.

a una naturaleza desmedida del propio personaje principal. Otra referencia intangible del lugar —información que se da dentro de los parlamentos— es el calor sofocante del lugar, como sofocante ha sido la relación del padre hacia su hijo.

Elementos escénicos

Iluminación

En cuanto a la iluminación, las indicaciones siguen el transcurso del día en que la obra ocurre. La primera acotación señala que es mediodía. Que hay mucha luz del sol. La obra transcurre en el resto de ese día. Es decir, sigue la declinación a partir de ese momento de mayor intensidad lumínica. El personaje del padre se encuentra justamente en esa declinación. Sabe que han pasado sus días de gloria, que la edad comienza a pasarle factura y, por si fuera poco, está herido de la pierna, lo que es un énfasis de la decadencia en la que está viviendo. Esa luz plena de la costa hace que todo se perciba con claridad y que, efectivamente, el personaje esté consciente de la situación por la que está atravesando. El personaje ha sido un hombre muy poderoso y el declive, en esa circunstancia, es más notorio.

Si todo atardecer es cotidiano y efímero, en el que el sol se precipita en el horizonte. La llegada del hijo está precipitando la, de por sí, caída del padre. Por eso la charla entre ambos personajes, que ocurre en el segundo cuadro, se da en el atardecer. En el preámbulo de la oscuridad, en la que también, juntos, se internarán. Hay secretos oscuros entre ambos y éstos saldrán a la luz conforme ésta se va extinguiendo. Si todo secreto es íntimo y tiene que develarse en lo privado, y algunos incluso "en lo oscurito", como dicta la expresión mexicana. Pues es propicia esa luz que se apaga para develar el tipo de tensión sexual que ha existido entre padre e hijo.

Para el segundo acto y en tanto se han develado los juegos filiales de tinte homoerótico. La luz se extingue, es el crepúsculo. Los rayos del sol señalan que ya hemos visto suficiente, que se puede entender lo que está pasando en escena y que puede entonces caer la noche. La luz ya está en nuestra conciencia.

En el segundo cuadro del segundo acto, el escritor apunta que ya es el anochecer. Esta noche es propicia en el desarrollo del cuadro, por dos cosas. La noche es ideal para el encuentro de los amantes. Y, efectivamente, Luciano padre se entretiene con sus queridas, las cinco mujeres de este macho sobrado. Que se vuelve una forma de negar la inclinación homosexual que el personaje experimenta sobre su hijo. Aunque él lo niegue, es un velo, justamente os-

curo, el que impide la comprensión. La luz simbólica es la del mago Otoniel que intenta persuadir a Luciano hijo de la atracción que este personaje tiene por la opacidad de su destino. Destino que él mismo está buscando e induciendo. Pero es el abismo lo que atrae, el precipicio y la oscuridad que llama al personaje. Como oscura es su sed de venganza tanto de los judiciales que lo atormentaron, como de su padre que tan imprudentemente lo ha tratado, fijándolo a su persona y convirtiéndolo en un asesino. Por eso Otoniel habla de "energías [que] se tuercen y cuesta mucho sacarlas de lo negro".[19] Como se sabe la idea de destino es uno de los rasgos fundamentales de la tragedia, de la que esta obra toma varios de sus elementos. Las palabras del brujo refuerzan la idea de negrura espiritual que se corresponde con la oscuridad de la noche. En algún momento el brujo enciende una veladora, con la idea de separar, a petición del hijo, al "Gallo Rojo" de sus mujeres. La tradición católica de encender una veladora a los santos, aquí es utilizada como artimaña de hechicero.

En el tercer y último acto es en el que la acotación señala "noche". Es decir, cuando la oscuridad se hace más profunda, es cuando los Miranda han consumado su venganza. Noche de crueldad y de tormento. Noche que encubre crímenes y la violencia de las más bajas pasiones humanas. La noche es la protección de los asesinos, es el tiempo perfecto de la emboscada. Tiempo propicio, también, del conjuro mágico. Tiempo en el que afloran los sueños y las pesadillas, todas las fuerzas del inconsciente. De pesadilla ha sido la venganza del padre e hijo. Pero más oscuras, tal vez, el enfrentamiento consanguíneo entre ellos. Es, así mismo, el enfrentamiento que más importa en la obra.

Cuando ésta termina con la muerte de los dos hombres el autor señala en su final acotación: "Afuera, la total oscuridad".[20] Entonces uno entiende que se corresponde con la total oscuridad que se acaba de observar en los personajes.

Efectos sonoros

A juzgar por la exuberante vegetación del lugar, aunque no está explicitado, se entiende que debe oírse el rumor de la fauna y de los insectos que se corresponde a un lugar enclavado en un estado que se caracteriza por sus selvas. La indicación animal está en el título de la obra: los gallos sirven para el divertimento del pueblo, en cruel representación. Enfrentamiento que se sugiere se extiende a la vida silvestre. Las gallinas y los gallos son de las aves

[19] H. Argüelles, *op.cit.*, p. 329.
[20] *Ibid.*, p. 345.

domesticadas por el hombre. Por eso resulta insólito la referencia a lo salvaje, a lo no civilizado. Son, desde luego, naturalezas salvajes, la de los protagonistas. Y por eso viene tan bien esa naturaleza desbordante que no se limita a la vegetación. Es el reino del instinto, de la supervivencia del más fuerte. Por eso dentro de la obra hay risas no controladas que se transforman en carcajadas. Y en su dicotomía la risa encuentra su contrario en el llanto, ambas manifestaciones que se salen de control. Como fuera de control están los exabruptos, está el ruido de una botella que estalla en el suelo, tras la fuerza de un manotazo que la hace perder su equilibrio. Acompañan a los manotazos y a los palmoteos, la manifestación sonora de los gritos. Que parte de la premisa equivocada de que quien grita se impone. Aunque también los personajes pueden hablar con torpeza y con la voz quebrada. También hay balazos con su estruendo, que confirma la violencia de la obra y de los personajes. Se escucha el ruido de los motores de la camioneta y el sonido del claxon.

La música a la que pueden tener acceso es a la popular. Otoniel canta fuera de escena. Dice el padre al respecto: "¡Dejara de ser huasteco para volver todo un huapango!".[21] El recurso de la voz en *off* también se utiliza con las voces de las mujeres que comparten ese concubinato múltiple del "Gallo Rojo". También en *off* se da la llegada de la camioneta, los gritos de los Narváez que están buscando venganza por su pariente asesinado: "¡Malditos; 'ora sí se los cargó la chingada!".[22] Discurso que va acompañado de disparos.

Predominan en los personajes las voces estruendosas que se corresponden al efecto descontrolado y violento de la obra.

Personajes y sus elementos sígnicos

Luciano Miranda, el "Gallo Rojo"

No se especifica la vestimenta del padre. En fotos de la representación Sergio Bustamante que interpretó al padre, Luciano Miranda, vestía una camiseta sin mangas, vestuario típicamente del macho que enseña sus pectorales y la musculatura de sus brazos. Este tipo de vestuario le permite, también, enseñar orgulloso las cicatrices en los brazos y en el pecho. El pantalón lo tiene doblado, pues le están curando la herida de la pierna. Por lo mismo se apoya en un bastón.

Ya para el segundo acto se especifica que el padre viste una camisa y que la trae abierta. Como la usan también los machos mexicanos para mostrar el

[21] *Ibid.*, p. 322.
[22] *Ibid.*, p. 343.

pecho velludo. En este acto además se aclara que como buen matón Luciano Miranda trae una pistola, extensión de su virilidad.

En la mitad del segundo acto el padre Luciano sale "cubierto sólo por una toalla".[23] Aquí hay otro rasgo interesante de esta masculinidad sobrada del macho: el exhibicionismo. El mostrarse desnudo. Claro, el padre sale así porque estaba con sus mujeres y se ha precipitado para ver qué es lo que las ha ahuyentado. Pero también es un matiz de la homosexualidad velada de mostrarse orgullosamente desnudo ante otros hombres.

Aunque no son parte propiamente de su vestuario, hay ciertos objetos que gravitan en torno a él: ya he señalado la pistola, pero también la botella, que es un objeto que le permite, también, manifestar su violencia. Otro accesorio es el bastón, objeto que hace visible la vulnerabilidad del personaje. Por el calor sofocante que padecen, el padre se abanica con la camisa. Algo tiene de señorío el paliar el calor de esa manera. Se menciona que se seca el sudor, debe hacerlo con un pañuelo, aditamento también masculino y que implica cierta elegancia. El personaje fuma puros. Veracruz, un estado donde se produce tabaco de gran calidad. Fumar puro también se asocia con personajes principales. Es un estimulante que se cree ayuda a pensar, en un hombre que se jacta de tener buenas entendederas. El personaje bebe continuamente. Una de las grandes lacras de la sociedad mexicana es el alcoholismo, droga vinculada al machismo violento de nuestro país.

En cuanto a los movimientos de este personaje, como he dicho es muy importante la silla que utiliza. La silla y su carga de poder, pues desde ella se manda y se ordena. En las familias mexicanas, al menos por mucho tiempo, se da un lugar muy especial a la que ocupa el padre de familia. Se es muy cuidadoso de que la cabecera, por ejemplo, sea utilizada, en este esquema patriarcal, por el jefe de la familia. En este personaje estar sujeto a la silla, al menos en la primera escena de la obra, paradójicamente está relacionado con la debilidad que está experimentando el personaje por la herida en la pierna. La primer tarea escénica es estar bebiendo y ofrecerle a su hombre de confianza un trago, gesto con el que pretende distinguirlo. Su debilidad también se manifiesta en tener que apoyarse en el bastón. Aunque también se aclara que por momentos camina sin cojear.

Las fotos con políticos son como sus medallas y por eso acostumbra voltear a verlas porque son su reconocimiento. Es una manía muy mexicana. Que quizás revela la poca estima que se tiene por uno mismo. Esa afición coleccionista está ampliamente difundida. En los restaurantes se pone las fotos del dueño con los políticos o estrellas artísticas. En primer lugar como si por solo ese hecho la "fama" de la "figura" en cuestión se traspasara mágicamente al que tuvo

[23] *Ibid.*, p. 333.

la "oportunidad" de retratarse con tal personaje "encumbrado", y por otro lado, que sean políticos o "artistas" de la farándula los que predominan, es señal de nuestra cultura televisiva que poco nos permite diferenciar entre la gente realmente valiosa, que por lo general aparece poco en este medio electrónico, en cambio "los conocidos" generalmente tienen un talento muy superficial o son más recordados por sus escándalos vinculados a la corrupción.

Ahora, hay que decir que Argüelles da cierta libertad a los creadores escénicos pues no atiborra de indicaciones gestuales, salvo cuando éstas están revestidas de gran importancia. Por ejemplo, a la llegada del hijo, que es cuando Luciano padre "Tira de un manotazo la botella y sale contrariado".[24] Claro le parece una imprudencia el regreso de su hijo, pues éste debe una vida y los familiares del occiso —los Narváez— están buscando venganza. Después cuando el padre regresa el dramaturgo devela la tensión emocional que tiene con su hijo:

> Padre e hijo se ven. Hay algo intenso y contenido en las miradas y actitudes de ambos. El padre permanece mirando a Luciano con entereza, seguro de sí... el padre avanza un paso y le abre los brazos... El padre le acaricia la cabeza... El padre lo separa. Luciano, rápido se abraza casi desesperadamente a él. El padre entonces lo abarca más estrechamente entre los brazos. Permanecen así, en tanto oscuro.[25]

A su manera, pero quiere a su hijo. Sus movimientos más significativos están relacionados con su vástago. Son el centro del conflicto, Otoniel es un mediador, un réferi. Son como dos pugilistas en el primer *round* en el que se están estudiando. Dan algunos golpes verbales y ven la reacción de su oponente. Ese golpeteo lingüístico culmina con la bofetada que el padre le da a su hijo. Argüelles describe la escena:

> Y de pronto, sin más, le suelta una bofetada y le tira el vaso. El hijo se dobla. Al levantar el rostro tiene la boca ensangrentada. El padre mira la sangre. Primero sonríe, luego, sin que quede claro si lo hace burlón o conmovido, se moja con saliva un dedo y empieza a limpiar la sangre. Luego se lame el dedo y así continúa limpiando la sangre, hasta que la quita de la boca de su hijo: en tanto éste, a pesar de su contención, no puede evitar que se le escurran unas lágrimas y ahora, con todo cuidado, el padre, con ternura evidente, le seca las lágrimas con los dedos.[26]

La referencia animal del título de la obra y de muchas otras del autor no es mera retórica. Corresponde más bien a una aguda observación del compor-

[24] *Ibid.*, p. 306.
[25] *Ibid.*, p. 312.
[26] *Ibid.*, p. 321.

tamiento humano y sus paralelismos con el mundo animal. Y ahí están estos personajes lamiéndose las heridas como lo haría una loba con su cachorro. Se curan de manera instintiva. Además que sirve de contrapeso a un texto cargadamente dialogístico a la exhibición de una escena absolutamente visual, poderosa, dramática.

Esta escena está pensada para dar un golpe emotivo al espectador y para prepararlo para la siguiente que es todavía más demoledora. Si la anterior todavía puede entenderse en el estricto trato de padre e hijo, la que la acompaña no deja lugar a dudas de que se ha traspasado la frontera de una relación filial, para convertirse en la relación entre dos hombres: el hijo, estremecido, va lentamente doblándose sobre sí y queda arrodillado frente a su padre. Este toma la cabeza del hijo y la acerca a su pelvis, apretándola contra el sexo. Entonces, el hijo se abraza con fuerza a las piernas del padre.[27]

Es el momento en que ocurre la náusea trágica. Se repugna no la práctica homosexual en sí, sino como extensión del ser repugnante que es Luciano Miranda al que gusta de ser objeto directa y figuradamente de este tipo de subordinación, por eso la gente en el teatro gritaba para que el hijo no lo hiciera... sin duda, uno de los grandes momentos de la dramaturgia argüellana. Esta escena marca estratégicamente el final del primer acto. Es para dejar conmocionado al público en el entreacto. Para que tome un pequeño respiro mientras estira las piernas en el vestíbulo.

Esta acción, por otro lado y ya en el segundo acto, provoca que el hijo vea la oportunidad de plantear lo que le ha hecho buscar a su padre. Esta inquietud se observa en la indicación que el autor provee sobre Luciano: "El hijo se nota nervioso, tenso, como si estuviera por estallar de un momento a otro".[28]

Y es que si bien han tenido en el pasado este tipo de relación, nunca lo han hablado abiertamente y ese tiempo se ha llegado. Cuando el hijo aborda sus sentimientos el padre reacciona con desprecio, pues en su mente bloqueada no alcanza a entender que es él mismo el que ha desencadenado esta situación. El padre intenta frenar el llanto de su hijo y lo golpea en la cara. Y es en este momento que ocurre otro acercamiento entre los dos hombres. Pero esta nueva y forzada intimidad tiene un sentido contrario. En la felación, el padre, es copartícipe de ella, la induce. El "Gallo Rojo" la ve con suma naturalidad. Pero después cuando el hijo ha abierto sus sentimientos, el padre descodifica de otra manera e intenta poner el alto: "Y de pronto, sin más, el hijo se le prende y lo besa en la boca, apasionadamente. El padre se hace para atrás, aterrado".[29]

[27] *Idem*.
[28] *Ibid.*, p. 323.
[29] *Ibid.*, p. 326.

Es claramente un cambio de actitud, y al no tener respuesta el hijo reacciona de manera violenta. Parece estar a merced de su hijo, como lo estará éste de su padre al final de la obra. Pero he dicho que Luciano padre parece estar en desventaja. Sin embargo, en ese momento, trae consigo una pistola y está tentado a utilizarla:

> El hijo va hacia él y con toda la furia de que es capaz, lo golpea en el pecho. El padre se dobla. Rápido, el hijo tira golpes y patadas a los genitales.[30] El padre se va doblando por el dolor. El hijo continúa golpeándolo, vaciando su furia, enceguecido. El padre se agarra del sillón, el hijo lo avienta con todo y mueble. Finalmente, el padre cae al suelo y queda boca arriba, absolutamente desconcertado... En el suelo, éste se lleva la mano a la pistola en un movimiento rápido. El hijo se le queda mirando sin parpadear. El padre, entonces, lentamente, vuelve a enfundar la pistola.[31]

Es un golpe al orgullo del padre, ser tratado de esa manera. Un macho que nunca se doblega es golpeado por su hijo. El personaje sigue en caída libre. Y la toma de conciencia se aprecia dolorosa. Le pide al hijo que lo incorpore y éste lo hace con energía. Es tan fuerte el golpe al ego paterno que la acotación al aspecto del personaje no deja lugar a dudas: "El padre de pronto, parece haber envejecido. Verdaderamente se ve acabado y como si tomara conciencia de esto, baja la cabeza y casi para sí, muy contenido, empieza a llorar muy quedamente, al tiempo que se va retirando de su hijo. Levanta su sillón, se derrumba en él. Queda pensativo. Luego levanta el rostro lloroso".[32]

Es muy raro ver llorar a los personajes argüellanos, es un lujo que pocas veces se permiten. Sobre todo si hablamos de sus protagonistas. En el caso de Luciano Miranda, un personaje tan soberbio y orgulloso, tan insensible, tan carente de entrañas, tan duro: se desquebraja. Quizás tantos años de ruindad cobran finalmente su factura. Al quedar sólo, transforma su llanto en carcajadas. Como siempre los extremos se tocan. Mostrando que la violencia es una puerta para salir de la depresión. El personaje rompe la botella en la mesa, profiriendo una amenaza mortal contra su hijo. Es un antecedente del final funesto de la obra.

Una manera de aferrarse a la vida se da, también, a través del erotismo, del cachondeo, del amor. Y aunque no se le ve en escena, lo escuchamos retozar con sus mujeres. También en este ámbito se nota su animalidad sobrada, con la que aún a su edad se desenvuelve: lame, acaricia como un pulpo. Que el personaje realice estos actos también implica su vinculación heterosexual,

[30] Al centro del poder del macho.
[31] *Ibid.*, pp. 326-327.
[32] *Ibid.*, p. 327.

que a la par es otra forma de negar sus tendencias homosexuales, que tiene vetadas en su conciencia. Difícil, por otro lado, el trago amargo de esta situación para el hijo-amante.

Si toda tragedia borda sobre un conflicto inevitable e insoluble Argüelles en esta pieza, de todos trágicos, se desliza entre esa fatalidad a la que parece indisolublemente unido a ese Luciano padre tan enfadosamente absorto en su papel de "gran chingón". El dramaturgo muestra las dos posibilidades, las dos bastante modernas: el ser humano puede conjurar la fatalidad o sentirse tan mórbidamente fascinado con ella que ahí están asomándose al abismo como si en el fondo narcisistamente contemplaran su reflejo y atraído al fin por el abismo se dejaran caer con bastante patetismo. El hombre contemporáneo prefiere perderlo todo: sus vínculos afectivos o consanguíneos, antes que claudicar a dejar de tener la "razón", antes de aceptar una falla evidente y prefiere que ésta le aplaste como lápida. A la voz de todo puede sacrificarse menos la vanidad. Si el teatro de Argüelles está poblado también de monstruos, los problemas señalados son los que ocasionan sus pasmosas deformidades.

Otra de las manifestaciones vitales de este personaje es la de la venganza, la veta sádica. Responde de inmediato a las palabras del hijo: uno de sus torturadores lo violó. Es evidente que la revelación lo revitaliza: "Sale el padre ya vestido. Es otro: jovial, entusiasta".[33] También con esta acción regresa la camaradería entre hijo y padre, este último hasta le pasa el brazo por el hombro.

Su regreso en cambio es más bien sombrío. Y no por lo que hicieron sino por la mirada fría, de muerto en vida de su hijo, durante su venganza. Es una toma de conciencia del Frankenstein que el mismo padre ha creado. En su confrontación con el brujo Otoniel y las revelaciones que le hace se le ve pasarla mal: traga saliva, su rostro refleja el miedo por más que intente ocultarlo con actitudes fanfarronas. Si el padre está arrinconado por sus errores para con su hijo esto se metaforiza con el cerco que le imponen la familia Narváez a su refugio. Es un personaje sitiado.

La obra termina con el filicidio. Le da dos balazos a su hijo. Sin embargo, no es capaz de matar a Otoniel, quien está dispuesto a denunciarlo. Lo que sirve para que asuma la monstruosidad de su acción. Lanza una especie de aullido y se suicida.

Luciano hijo

Es hasta el segundo acto que se señalan los elementos de su vestuario. Viste una cazadora, que al igual que el padre la tiene abierta. Gesto en el que se nota otro dejo del influjo paterno, que se corresponde con el más profundo

[33] *Ibid.*, p. 335.

de la violencia. El padre al final de la obra le arranca la camisa y le obliga a quitarse los pantalones, con lo que queda desnudo. Escena de poder y del velado erotismo en el umbral de la muerte. Es significativo, por otro lado, que quede sin ropa pues en toda la obra ha desnudado su alma y es congruente que, de manera simbólica, lo haga también de manera física.

En cuanto a sus movimientos escénicos Argüelles da una de esas acotaciones que son más bien internas y que el actor tiene que trabajar para reflejarlas corporalmente: "Su expresión es casi de ausencia, se diría que es un medio muerto, pero lleno de intensidad".[34] Está también muy explicitada la tensión que tiene que reproducir con su padre. En contraste con la actitud distendida que logra con Otoniel: "Padre e hijo se ven. Hay algo intenso y contenido en las miradas y actitudes de ambos".[35] Aunque puede flaquear ante la figura fuerte de su padre: "Luciano, pese así, empieza a temblar tratando inútilmente de contener su emoción".[36] Se deja entonces mimar por el padre: "El hijo, casi ávidamente, lo abraza, estremecido... Luciano pugna por contener las lágrimas".[37] Lo que demuestra su veta emotiva más acentuada y vulnerable que la del padre. Cuando éste último trata de soltarlo: "Luciano, rápido, se abraza casi desesperadamente a él".[38] Y así es como sigue logrando que su padre, en ese encuentro inicial, responda.

He referido la actitud de pugilistas de estos dos hombres, que en el primer encuentro se están estudiando. A veces es el padre el que se muestra burlón ante su hijo, pero también este último puede adoptar una actitud desafiante ante su padre.

Al principio el hijo rechaza alcoholizarse. Pero finalmente sucumbe y acepta la bebida. El alcohol también puede actuar como relajante de las conductas lo que sirve como otra pista tanto para la escena de sexo oral que tienen al final del primer acto; o en la escena final, en la que ha bebido demasiado, y, bajo ese influjo, se ofrece como cordero propiciatorio. También en la obra se aclara que muchos de los contactos físicos que tuvieron fue con la intermediación del alcohol.

En cuanto a la felación es el hijo quien la realiza, pero la obra señala con claridad que a pesar del sometimiento que esto puede indicar, la homosexualidad no es privativa del sujeto activo sino que los involucra a ambos.

En el segundo acto el hijo se nota tenso, pues aborda el tema de su fijación incestuosa y encara al padre como responsable de esta situación. Es una re-

[34] *Ibid.*, p. 386.
[35] *Ibid.*, p. 312.
[36] *Idem.*
[37] *Idem.*
[38] *Idem.*

lación muy compleja porque está mezclado el amor con la ira. Por eso puede entenderse que el hijo bese y en seguida golpee a su padre y abandone la escena de manera violenta.

En la recreación que el padre hace de la tortura que inflingieron los judiciales destaca, otra vez, esa característica que puede adoptar el hijo de distancia ante sus crueles acciones. Un "espíritu helado",[39] y que puede espantar al mismo causante de esta conducta.

También Argüelles en ese Luciano joven juega con la ideal del héroe "consiente en aceptar un castigo [...] a fin de manifestar así su libertad mediante la pérdida de su libertad".[40] Luciano hijo quiere vengarse de su padre... tiene la tentativa de quitarle la vida... y, sin embargo, él vuelve a ser la víctima, ahora fatal, si como se juega con la imagen religiosa él es nuevamente el cordero del sacrificio, pero no el ideal, pues sus propios crímenes le impiden su pureza. Por eso cómo tragedia es incompleta, como acto purificador rosa la blasfemia, los tiempos son vulgares e inhóspitos y los personajes actúan de acuerdo a esta realidad.

Qué trascendencia estética del sufrimiento y del caos hay en *Los gallos*: un hijo con su dislexia producto del caos ocasionado por un padre que abusaba de él. Sólo muriendo se acabará la "rabia" de estos tristes "gallos".

En la tragedia los problemas son insalvables. En *Los gallos* parece más por obstinación de los personajes que esto es así. El hijo pudo detenerse, el padre no, este último está enceguecido, pero el hijo pudo optar por desistir, pero decide no hacerlo, así se lo propuso y nadie pudo persuadirlo.

Si en la tragedia se da el guiño hacia la inocencia, nadie parece merecerla más que el hijo, por haber nacido en un ambiente corrupto y corrosivo. No se puede evitar ese trillado adagio de que la infancia es destino.

En la obra de Argüelles también está en su centro un conflicto moral que es elemento imprescindible en la tragedia. Este conflicto se da con un padre absolutamente irresponsable de sus actos de abuso de autoridad incluso en el ámbito cercano de su hijo. El hijo que también está salpicado por la conducta del padre al que imita equivocadamente, convirtiéndose también él, en un asesino. Ese error de juicio que provoca la catástrofe al que se le da el nombre de *Harmatia*. Pero estos errores de juicio son los que predominan en los personajes, sobre todo en el padre. No se contrapesan con virtudes o hechos heroicos. Moralmente el "Gallo Rojo" vive en el pantano, en el lodazal, no alcanza nuestra compasión, es un ser degradado. Es más un villano (en un esquema maniqueo: malo, malo) al que faltó un contraparte noble y

[39] *Ibid.*, p. 339.

[40] P. Pavis, *op. cit.*, *sub voce*, trágico.

elevado. Tal vez lo fue un poco su mujer, quien aún así no pudo contener la caída de su propio hijo. Otoniel también intenta ser un contrapeso dramático, pero es un subordinado, no lo alcanza jerárquicamente. Esa corrupción moral es la que conspira para que la obra alcance el lugar de tragedia a la obra, que prudentemente Argüelles llama pieza. No es melodrama, no hay buenos, si hay malos, en un ambiente degradado que es trágico, en otro sentido, en la descomposición social, en el paisaje inhóspito que confirma la desesperanza.

La tragedia a veces necesita de sacrificio y expiación, la hay en la obra de Hugo Argüelles en donde un hijo se inmola para conseguir la muerte de su padre.

En la escena final el padre obliga a su hijo a adoptar una posición de Cristo, con "los brazos en cruz".[41] Y es con esa posición en la que el padre lo asesina, en respuesta a las provocaciones verbales de Luciano hijo.[42]

Otoniel

De este personaje no se especifica su ropa, pero se asume que es la típica del lugar y que responde también al clima sofocante y caluroso del mismo. Con Otoniel se dan las escenas bajas y reflexivas de la obra. Es, en sí mismo, una persona serena y sensata. Es un subordinado del "Gallo Rojo" y como tal se comporta. Le cura la pierna, por ejemplo. Acepta la insistente invitación a beber que le hace el patrón, pero nunca se le ve embrutecido por los efectos alcohólicos. Es afectuoso con el hijo y a su llegada le palmea la espalda.

En el segundo acto prepara unas pomadas afrodisíacas para que las utilice el patrón con sus mujeres. Continúa en este acto demostrándole el afecto de manera física a Luciano hijo, después de todo él sabe por las que éste ha pasado. También manifiesta su preocupación al no ver llegar a su jefe, después de la aventura en las cuevas. Es valiente al encarar a su patrón sobre las manifestaciones excesivas e incestuosas que ha tenido con su hijo. No es fácil hacerlo y, sin embargo, es congruente y lo manifiesta con claridad.

Es el personaje menos deshumanizado y se le ve experimentar terror con la llegada de los Narváez al refugio. Pero se sobrepone y a pesar de que sabe que su vida está en juego decide denunciar el último crimen del "Gallo Rojo". Es un personaje digno y es evidente que este rasgo debe estar reflejado en su representación.

[41] H. Argüelles, *op.cit.*, p. 344.
[42] *Idem*.

La carga fatal del título y el desenlace de la obra

El título de la obra alude a esa presencia de la muerte implícita en el enfrentamiento de los gallos y la muerte como patrimonio histórico del género trágico. El deleite humano ante la muerte de los animales como también ocurre en la lucha entre perros o en la tauromaquia donde la presencia de la posibilidad de la muerte del matador o la esperada del toro, estructura el espectáculo. Argüelles que gusta del reflejo animal del ser humano[43] selecciona acertadamente la metáfora de los animales elegidos. Comenta Alcaraz sobre el animal escogido por Argüelles:

> Las aves forman también de este peculiar y atractivo catálogo, en sus extremos formales y, por ende, de especies: cuervos, en la farsa negra, así como gallos, para marcar la presencia de la tragedia.... si *Los cuervos están de luto* marcan el debut profesional de Argüelles, bien puede considerarse como cumbre de su labor teatral la aparición de *Los gallos salvajes*. [...] Para algunos la pelea de gallos encarna una muestra de falta de civilización; para otros, cierto remanente del esplendor bárbaro en rituales primigenios. Ya los romanos la conocían. En ciertos países, como México o Filipinas, se sigue celebrando.[44]

Un aspecto clave en los rasgos trágicos de la obra es la presencia de Otoniel quien juega al menos dos posiciones, una como lugarteniente de Luciano y la otra, y principal, como brujo privado del cacique. La crítica ha señalado que este personaje tiene mucho del Tiresias griego. Es quien predice el retorno del hijo, es él quien habla de ciclos, mentalidad muy arraigada en el pensamiento prehispánico y que sin duda prevalece en la mentalidad de nuestros indígenas y en comunidades rurales en general. Como rural es el entorno en el que se maneja la obra. Es significativo que el dramaturgo rehuye a ubicar su historia en la ciudad, pues las ciudades son el reflejo de una mentalidad más marcada por la racionalidad. Argüelles se mueve en la zona en que la concepción mágica está más arraigada. Y eso está más cercano de la idea destinal que predomina en las tragedias clásicas. Es Otoniel quien percibe con claridad las fuerzas que mueven al hijo a enfrentarse a su padre. Sin embargo, el dramaturgo concede que racionalmente puede existir una salida al conflicto. Pero los personajes parecen abandonarse a los motivos profundos de su amor-odio. La herida es profunda y es ocasionada por el padre. Difícil cerrar los ojos ante la gran irresponsabilidad que este personaje ha tenido. ¿Hasta dónde somos marcados

[43] Los personajes de Argüelles más que semidioses —como podría a veces esperarse en una tragedia—, están unidos no con la parte divina sino con la animal. Y esto los degrada y degrada a la obra que por esto, entre otros rasgos, no alcanza el escalafón de tragedia.

[44] J. A. Alcaraz, *op. cit.*, pp. 428-430.

por la educación que recibimos? ¿Hasta qué punto puede dañarnos la actitud que nuestros padres tienen sobre nosotros en nuestros años de formación? En ese sentido corre la premisa de la obra. Es el padre quien abrió este ciclo al que se refiere Otoniel. Los efectos son enumerados a lo largo de la obra: la dislexia que padece Luciano-hijo, el rencor de la madre que por más que lo niegue Luciano hijo es un elemento que se acumula en esta compleja relación. Señala Rosario Alonso: "Una madre, que, como la de Pedro Páramo, ha alimentado el resentimiento del hijo con el suyo propio, alentando la venganza en un hijo que no es el retoño del "Gallo Rojo", porque se ha cambiado el nombre y es un producto educado, civilizado".[45]

Otra de las influencias es la veta criminal que el padre ha propiciado en su hijo. Una de las funciones primordiales de la paternidad es la educación, vaya en un sentido correcto o equivocado. Es muy significativo y muy paralelo el tipo de venganza o de violencia con el que hablan los dos Lucianos. Dice el padre, por ejemplo, de los que le causaron la herida en la pierna.

> Padre: Duele, claro, pero en cuanto me reponga, por esto van a pagar el que la hizo y los que se la festejaron. ¡Al que me disparó lo voy a volver carne pa' albóndigas, de los fierrazos que le meteré al pinche mono! ¡Mil, dos mil, los que sean!... Y en cuanto a los otros dos, por haberlo celebrado, uno riendo y otro aplaudiendo... al de la risa le voy a anchar la boca de un tajarrazo pa' que le quede sonrisa permanente, de las de oreja a oreja... Y al otro le cortaré las manos y luego, dobladas, hechas puños, se las meteré por el culo pa' que aplauda desde las entrañas.[46]

Por su parte el hijo sin haber escuchado este discurso dice sobre los judiciales que lo torturaron:

> Luciano: ...Bueno... a los tres que me golpearon, ahí les tengo ya su tumba asegurada. El que me rompió la boca y me sacó los dienteas a cachazos, primero va a saber lo que se siente, sólo que tragando piedras muecas a golpe de metralla... El que me pateo las costillas y me echó "el tehuacán"... le voy a perforar un hoyo entre los ojos con este berbiquí... Sólo que a fregadazos, hasta que le vea saltar astillas de la frente... y entonces, me mearé en el boquete que le haga, hasta que mis orines le pudran el cerebro... Y al tercero éste que me dure... lo voy a desollar parte por parte y en rebanadas cortas y delgadas... desde la planta de los pies, hasta cada pedazo de su cuerpo y de su inmunda jeta.[47]

[45] R. Alonso Martín, *op. cit.*, p. 157.
[46] H. Argüelles, *op.cit.*, p. 314.
[47] *Ibid.*, p. 326.

Son muy parecidos, el deseo mimético se ha cumplido con creces por eso la gente corea: "chingón él y chingón su retoño".[48] Como si esta veta violenta no bastara para una historia dramática, Argüelles nos va develando que el meollo crítico de esta relación familiar no radica en tener un padre matón sino que el vínculo filial ha transgredido los términos convencionales y que el padre en ese abuso de poder que le es tan característico se ha extralimitado con su hijo predilecto. ¿Hasta qué punto? De inicio no lo sabemos. Y en ese dosificar se ve la destreza del dramaturgo veracruzano.

Se manejan tres razones por las que el hijo ha regresado: la promesa de un auto, la pretendida venganza sobre los judiciales que lo torturaron y el tercero: el enfrentamiento con el padre, por haber influido en que su hijo se convirtiera en asesino. Que el padre lo sea no parece argumento suficiente y la obra nos hace intuir que hay más, que esa relación ha tenido otras implicaciones de carácter sexual.

Luciano padre es un ser muy animalizado o salvaje, como se infiere del título. Pero hay grados de inconsciencia. ¿En verdad cree que sus actos no tienen consecuencia? El hijo se ha enamorado de él y ahí sí el padre no le entra aunque sus acciones hayan causado "la fijación" del hijo. Al respecto Rosario Alonso Martín apunta:

> Uno de los aspectos más sorprendentes de ciertas conductas homofóbicas es de realizar prácticas sexuales sin reconocer su auténtica naturaleza [...] La explicación psicológica podría ser muy compleja, el padre practica una forma de amor que mezcla el poder con el amor y que niega absolutamente cualquier atisbo de homosexualidad.[49]

Luciano padre cree que el sexo oral es una forma de otorgarse mutuamente su poder. Hasta ese extremo tiene por fetiche al órgano viril. Pero, efectivamente, el contacto entre estos dos hombres ha llegado hasta el coito:

> Otoniel: Entonces... y que conste... esto que voy a decirle sería la solución para usté y su hijo. [...] pero depende sobre todo de usté. [...] ¿Quién si no fue el que abrió ese ciclo donde ahora están ambos? [...] Por la clase de amor que le tiene a su hijo.
>
> Padre: ...¿Él... te lo dijo?
>
> Otoniel: No. Yo lo sé... hace años, pero en ese entonces, cuando me tomó a su servicio...usté ya lo había hecho suyo muchas veces.[50]

[48] *Ibid.*, p. 342.
[49] R. A. Martín, *op. cit.*, p. 158.
[50] H. Argüelles, *op.cit.*, pp. 339-340.

Esta revelación indica como lo dice el brujo el origen trágico de esta relación. Y aunque por momentos, de manera racional, pareciera que hay la oportunidad de zanjar el destino[51] que se abre entre padre e hijo, también existe la posibilidad de que se dejen llevar por la oscuridad que Luciano (padre), nombre que paradójicamente alude a luz brillante, propició desde muchos años antes. En los episodios trágicos siempre hay gravísimos errores humanos, de los cuales la historia de estos Lucianos no es la excepción. La obstinación de un padre embotado por la violencia y el poder, por la ceguera ante sus abusos de los que su hijo es uno más. También trae sus consecuencias. ¿Evitables? Difícil de distinguir. Y cuando no hay voluntad, el camino se cierra.

Es el gran narcisismo de Luciano padre que pone al hijo propicio su propio nombre —es por eso también que la familia materna decide cambiarle el nombre de Luciano por el de Eduardo. Si el amor homosexual mucho tiene de Narciso, lo hay en el amor del padre que quiere verse repetido en su vástago. Los elementos están echados y ambos se apresuran al precipicio.

Quiero terminar estas reflexiones aludiendo a la deificación que la pluma de Argüelles hace de los personajes de esta pieza teatral. Para Luciano hijo su padre es Dios, Dios padre. Lo sugiere cuando recuerda que éste lo llevó al mar: "y al estar nadando, voltee hacia donde te hamacabas y te dije con el pensamiento: 'gracias papá... por darme el mar' ".[52] Frase que se repite a la hora de su muerte diciendo: "Gracias... por darme... este mar... papá".[53] Claro se alude quizás a un mar igual de inmenso como, debería ser normalmente, el mundo interno de las personas.

Podría pensarse que es una sobre interpretación pero se une a la del desenlace en la que el padre impreca a su hijo para que abra los brazos en cruz y llamándolo soezmente "cordero del sacrificio [...] Cristo marica".[54]

Dios padre, cordero sacrificial... ¿y Otoniel? Le corresponde el papel, en esta trinidad, del espíritu santo y ciertamente ha sido un espíritu sabio que ha tratado de evitar la tragedia y que no se vuelve cómplice del asesinato del padre y precipita así el suicidio de Luciano Miranda, el "Gallo Rojo", y con ello el telón final de esta obra y de las líneas de este capítulo.

[51] Ya Argüelles señalaba en entrevista para *La Jornada* realizada por Socorro González y Ana María Jaramillo: "Donde yo me he metido no se ha medito nadie. Me atraen los juegos del *fatum*". (*Estilo y dramaturgia II*, 583).

[52] H. Argüelles, *op.cit.*, p. 320.

[53] *Ibid.*, p. 345.

[54] *Ibid.*, p. 344.