



INTRODUCCIÓN

José Peón y Contreras (1843-1907) es el escritor más importante y reconocido en el Yucatán del siglo XIX. Su obra resalta principalmente en el terreno de la dramaturgia; es, a decir de José Emilio Pacheco “nuestro mejor dramaturgo romántico”, aunque destaca también en poesía y novela.

El escritor expresa en su obra, realizada a lo largo de las últimas cuatro décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, las preocupaciones, imágenes e ideas de la clase media y la oligarquía de la época. Su interés literario se orienta hacia la descripción de situaciones que desembocan en dramas de grandes tensiones; hacia relatos costumbristas de la época colonial, así como hacia la exaltación de la figura de los conquistadores, o la búsqueda de una refinada expresión poética. Peón y Contreras representa una corriente literaria eminentemente conservadora y de extraordinaria sensibilidad.

Como muchos médicos de la época que cultivaron la literatura, también intervino en la vida política. Según Pedro Henríquez Ureña —destacado crítico de la literatura decimonónica de América Latina—, “nuestros hombres de letras fueron, pues, por regla general, también hombres de acción. Buen número de ellos llegaron a ser presidentes en sus repúblicas. Muchos ministros de gobierno. La mayoría, en una u otra ocasión fueron miembros de las cámaras”.¹ Peón y Contreras fungió como Senador propietario por el estado de Yucatán en la XV Legislatura (1890-1892), y figuró como suplente por Yucatán y Nuevo León, en las legislaturas VII, XII,

¹ Pedro Henríquez Ureña, “Romanticismo y Anarquía (1830-1860)”, en *La Novela Romántica Latinoamericana*, Compilación y Prólogo de Mirta Yáñez, Ed., de casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1978, p. 43.

XIII, XIV, XVI, XIX, XX, XXI y XXIII. Aunque parezca extraño que Peón y Contreras llegara a representar a dos estados en el Senado, ello se debió, como lo relata Magaña Esquivel, a la decisión de Porfirio Díaz; “Peón y Contreras conoció a Porfirio Díaz por itermedio de su suegra, doña Manuela Serrano de Del Valle, también oaxaqueña, y por la admiración que el entonces dictador tuvo al poeta y dramaturgo lo hizo Senador de la República y Diputado por Yucatán; en alguna ocasión representó, al capricho del general Díaz, al estado de Nuevo León”.² Por los diarios de debates y por sus datos biográficos, sabemos que su actividad fue muy limitada, pues si bien llegó a tomar parte en algunas comisiones del Senado, no tuvo intervención alguna en las sesiones, aparte de emitir su voto, las más de las veces favorable a los dictámenes. En realidad sus intereses primordiales se canalizaron hacia la literatura y la medicina. Sólo la costumbre de aquella época, que consistía en elevar a cargos políticos a profesionales e intelectuales destacados, explica su paso por el Senado de la República. En el ejercicio de la medicina, que practicó desde la edad de 19 años, sobresalió en su especialidad, la de enfermedades mentales, y fue director del Hospital San Hipólito de la ciudad de México.

Es innegable que existe una compleja interrelación entre el pensamiento del escritor y la vida social de donde éste nutre su pensamiento y su imaginación. No es posible comprender la producción literaria al margen del proceso social en el que se realiza. Resulta por ello pertinente exponer, someramente, las condiciones socioculturales y políticas del país y del estado en donde Peón y Contreras se desarrolló.

El pensamiento político.

En su adolescencia y juventud, Peón y Contreras vivió la Reforma y la República restaurada; posteriormente participó en

² Antonio Magaña Esquivel, *José Peón y Contreras, Teatro*, Ed., Porrúa, México, 1974, p. XXVIII.

el ascenso y consolidación del porfiriato. El movimiento de Reforma impulsó un proceso de lucha por la defensa y consolidación de la Nación, que tuvo significativas repercusiones en el ámbito cultural. Para muchos intelectuales liberales, el arte y la literatura deberían contribuir a la formación de una conciencia nacional y coadyuvar a la “educación moral y patriótica” de la población, como señalaba Altamirano.³ Esto implicaba una vinculación clara y directa de la producción artística con la política, que condujera a una reevaluación de las obras capaces de atraer y motivar el interés de amplios sectores de la población. Además, se otorgaba a la creación artística una función didáctica, por lo que se redefinió su sentido y su contenido, tratando de que “‘enseñe’, aun cuando en ocasiones se olvide de deleitar”.⁴ Escribía Altamirano al respecto: “nosotros que generalmente concedemos nuestra principal atención al hombre de Estado o al guerrero (...) de nuestra revolución, nos fijamos poco en los escritores, en los poetas populares, en los educadores que han sido los propagandistas entre masas. Los vulgarizadores de los grandes principios que en globo se conquistaban por la fuerza y se admitían a veces inconscientemente por el pueblo victorioso(...) Y es preciso considerar que el principio político conquistado en los campos de batalla es sólo la nube: la vulgarización es la lluvia. Sin los elementos que hacen que la nube se derrame sobre la tierra aquélla se disipa o se va y ésta sigue en la aridez anterior”.⁵

Para que las ideas nacionales penetraran en la sociedad y conformaran la añorada conciencia nacional, los escultores debían inmortalizar y engrandecer a los héroes, y los poetas cantar las glorias nacionales, “en un pueblo en que no hay monumentos que eternicen la memoria de los héroes, y en que

³ Citado por Carlos Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas”, en *En torno a la Cultura Nacional*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1976, p. 168.

⁴ Nicole Giron, “La idea de ‘cultura nacional’ en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez”, en *Ibid.*, p. 59.

⁵ Citado en *Ibid.*, p. 60.

hasta escasean las noticias acerca de ellos, no es de extrañarse que no haya florecido la poesía épica nacional".⁶ De ahí el elogio que Altamirano hizo a Guillermo Prieto por su *Romancero*: "Prieto, creando la poesía heroica, revivirá en el alma del pueblo la fe en su destino, contribuirá a formar la verdadera nacionalidad por la fusión de los recuerdos gloriosos y a dar a las masas el conocimiento de su verdadero valor en los conflictos de la patria".⁷ La cultura al servicio de la patria, este era el programa de los liberales de la Reforma, el cual se concretaba en la propuesta de una estrecha vinculación de la cultura con los poderes que se esforzaban por construir una conciencia nacional. Ello implicaba la politización del intelectual, quien debía asumir su función social: creador y divulgador de ideas propias para la consolidación nacional, parte del esfuerzo para desmantelar el colonialismo cultural.

A medida que la exaltación de la lucha contra la intervención extranjera se iba apagando y en cuanto el país comenzó a cobrar su curso, los poderes tendieron a consolidarse e institucionalizarse, y se fue logrando un pacto apenas estable entre los grupos nacionales y regionales, esta propuesta cultural fue también perdiendo fuerza. "De la República Restaurada a las postrimerías del porfiriato —escribe Carlos Monsiváis— la importancia de la literatura como factor último y sublime de la cohesión nacional va disminuyendo (en la apreciación de los propios escritores) ante el impacto de la dictadura que se deja simbolizar espiritualmente en las pretensiones positivistas".⁸

Al modificarse el contexto político nacional y la ideología del grupo dominante —los liberales de la Reforma eran, en muchos aspectos, diferentes a los del porfiriato—, las artes se desvincularon de la función directamente política que se les había asignado previamente. No es que con ello se despolitizaran, o dejaran de cumplir funciones en el proceso de reproducción

⁶ Citado por Monsiváis, *op. cit.*, p. 168.

⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁸ *Ibid.*, p. 175.

de la sociedad, sino que habrían de contribuir con éste de una manera diferente, modificando el contenido mismo de sus mensajes. Ya pocos o nadie pensarán en un arte para grandes sectores de la sociedad. El espíritu popular que logró levantar la Reforma y la lucha contra la intervención francesa, se perdió para dar lugar a la sociedad oligárquica del porfiriato.

El interés del poder se desplazó de la literatura a la ciencia. “Desde un punto de vista programático, el porfiriato interrumpe y pospone la cruzada del nacionalismo literario (...) La educación ya no es patria sino ciencia”.⁹ El positivismo esbozado desde 1870 por Gabino Barreda terminó por imponerse, con ello la literatura y las artes se volvieron asunto de la minoría ilustrada.

El contexto regional.

El Yucatán en el que transcurrió la infancia de Peón y Contreras, fue el de la terrible guerra de castas y el horror de criollos y españoles frente a los mayas rebeldes. Los excesos de esa guerra, reafirmaron entre los blancos la idea de que los indígenas constituyan una raza salvaje y degradada, así como la de su propia superioridad étnica y cultural. A la guerra de castas siguió el inicio del auge de la producción del henequén, que condujo a la constitución de la hacienda henequenera como fuente de riqueza para la naciente oligarquía hacendataria, y para el reducido grupo de comerciantes que funcionaba como intermediario entre los hacendados y los compradores de Estados Unidos (principalmente la *International Hardvester*). Después de la Revolución, Salvador Alvarado bautizó irónicamente a estos comerciantes, que llegaron a regir los destinos de Yucatán, como “Casta divina”. La multiplicación de las haciendas henequeneras transformó el panorama de la árida región del sureste, que halló en el henequén una extraordinaria fuente de riqueza y produjo una enorme bonanza al estado de Yucatán.

⁹ *Ibid.*, p. 176.

Las haciendas se constituyeron como centros no sólo de producción, sino de relaciones sociales. El henequén llegó a ser uno de los principales productos de exportación de México en el porfiriato. Se conformó un fuerte paternalismo de los hacendados sobre los indígenas que trabajaban en las haciendas, a la vez que la ciudad de Mérida, la capital del estado y el lugar en donde habitaban los hacendados, crecían con la construcción de residencias de una arquitectura que trataba de reproducir la que se realizaba en París, de hecho, El Paseo de Montejo pretendía asemejarse a las avenidas parisinas.

El ferrocarril comenzó a surcar los caminos de Yucatán —comunicando entre sí a pueblos y regiones productoras de henequén—, y a conducir el producto hacia el mar. El sueño del progreso se apoderó de los yucatecos, quienes incluso bautizaron con ese nombre al puerto que sustituyó al antiguo puerto de Sisal, en su papel de centro para la exportación del “oro verde” al extranjero. Se desplegaron también notables inventos para elevar la productividad en el desfibramiento de la hoja de henequén y exportarlo en pacas que contuvieran solamente la fibra que se utilizaba para la elaboración del cordel o hilo de engavillar, indispensable entonces para la recolección de las cosechas de granos del noreste norteamericano, región en la que por entonces se estaba realizando lo que se consideró una revolución agrícola. De esta manera, Yucatán adquirió notable importancia en el panorama nacional y vio definido su futuro como agroexportador de henequén, a la vez que monocultivador del mismo, debido a que, con la creciente demanda de henequén, muchos de los cultivos de subsistencia, como el maíz, fueron desplazados.

Esta naciente oligarquía regional, superficialmente afrancesada¹⁰ en sus gustos, costumbres, e incluso en su consumo, por

¹⁰ Esta no era sólo una característica de Yucatán, sino también de muchas regiones de América Latina. Dice Gustavo Beyhaut: “El crecimiento urbano se verá, pues, acompañado de una ráfaga de europeísmo. La producción industrial europea, estandarizada y uniforme, destruye las artesanías locales. De

la estrecha vinculación comercial marítima de Yucatán con el viejo continente, era una clase que funcionaba prácticamente como rentista, en cuanto disfrutaba, sin trabajar, del sobre producto extraído de las haciendas a las que visitaban de vez en cuando.

En este ambiente provinciano, aislado del contexto nacional de un “exquisito” gusto estético, síntesis de las costumbres tropicales y de la cultura europea en boga, confiado en el futuro que le prometía las ganancias de la economía de plantación, constituyó el elemento de mayor peso e influencia en la orientación literaria de Peón y Contreras. Fue ahí donde escribió sus primeras obras, como aquella titulada *La cruz del paredón*, al tiempo que se representaban tres de sus primeras obras dramáticas: *María la loca*, *El castigo de Dios* y *El conde Santiesteban*, todas ellas escritas por el autor antes de cumplir los 18 años de edad.

En una sociedad como esa, en la que no existía una división desarrollada del trabajo, los intelectuales surgieron de las capas medias ilustradas y asumieron la tarea, sobre todo el escritor, de recrear el universo cultural vigente para dirigirlo, ya transformado, hacia el consumo de los sectores dominantes, tal fue precisamente la función que cumplió la obra de Peón y Contreras, a la que nos referimos más adelante.

Corrientes literarias y obra dramática

Producto de este contexto sociocultural, la obra de Peón y Contreras no escapó a los efectos de las corrientes literarias de

Europa venían los veloces vapores cargados de maquinaria para la producción y el transporte de mercaderías de bajo precio ¿Por qué no adoptar entonces los muebles y vino de esa procedencia, la moda de París? La pasividad intelectual de las élites locales, acostumbradas a tomar sus elementos de civilización de las potencias colonizadoras, seguirá inspirándose en el viejo continente. Una verdadera fiebre civilizadora –en verdad improvisada y superficial- trata de cubrir con aspecto europeo aquellas regiones en vertiginoso ritmo de progreso económico y demográfico”. Citado por Francoise Perus, *Literatura y Sociedad América Latina, el Modernismo*, Ed., Siglo XXI, México, 1978, pp. 67-68.

la época, aunque se desarrolló a destiempo con ellas. La influencia más notable la constituyó el romanticismo, tendencia literaria que cubría la primera mitad del siglo XIX y que implicaba una búsqueda de nuevos horizontes culturales capaces de expresar de manera libre y espontánea los sentimientos y la subjetividad del artista, liquidando con ello muchas de las reglas establecidas por el rígido neoclasicismo que le precedió.

Con el romanticismo se trataba de ligar de nueva forma el arte y la vida, de lograr que las pasiones afloracen con toda su fuerza, lo que dio lugar a expresiones muchas veces fantásticas. Se abrió así un nuevo espacio a la invención y a los métodos mismos de la producción artística. De esta multiplicidad de contenidos que se agruparon bajo el romanticismo, derivó cierta dificultad para definirlo de manera precisa y bien delimitada. Existían diferentes modalidades de romanticismo, según la manera en que se enfrentaban con la sociedad, ya que así como en algunos casos dio lugar a críticas contundentes de la realidad, en otros desarrolló una posición conformista. “Quizá el rasgo esencial del romanticismo europeo haya sido el descubrimiento de que valía la pena desnudar la intimidad, y exhibir sus formas en una actitud de espontánea libertad artística. Pero el entusiasmo por esos nuevos objetos de la expresión literaria y la rebelión contra las modalidades clásicas no fueron iguales en toda Europa. En España no hubo entusiasmo ni rebelión.”¹¹ Fue a esta última modalidad de romanticismo (conservador) a la que se acogió Peón y Contreras, sin que podamos por ello considerar que su obra se halle inscrita plenamente dentro de esa escuela.

Las primeras influencias románticas llegaron a Peón y Contreras, precozmente, a su ciudad natal. “El dramaturgo español Antonio García Gutiérrez había dejado en Yucatán la semilla romántica en el teatro; es cierto que las esencias

¹¹ Enrique Anderson Imbert, “Una Síntesis Lírica”, en *La Novela Romántica...* cit., p. 237.

del romanticismo habían penetrado a la península yucateca anteriormente (...) pero García Gutiérrez llegó a Mérida en momentos en que la producción novelística de Justo Sierra O'Reilly señalaba la primera creación firme de la naciente literatura yucateca en la medida en que revivir hechos históricos o legendarios, como hacía Sierra O'Reilly en el género narrativo, en un ambiente y con personajes propios, y con una velada intención de crítica social y de exaltación individualista, suponía en aquella sociedad yucateca de 1845 la más notable originalidad y el más poderoso impacto romántico.”¹² García Gutiérrez escribió entonces un drama en dos partes, *Los Alcaldes de Valladolid y El Secreto del ahorcador*, basado en una obra de Sierra, que a su vez recreaba historias y leyendas regionales. Este peculiar mecanismo de dramatizar al estilo romántico episodios históricos, lo utiliza Peón y Contreras con sobrado éxito en casi toda su obra teatral.

Existe discrepancia sobre la orientación literaria de Peón y Contreras. José Esquivel Pren, estudioso de la literatura yucateca, lo interpreta como definitivamente romántico. Dice al respecto que “Peón y Contreras se había nutrido, pues, con la más pura y sana savia de la escuela romántica, y se juró a sí mismo fidelidad eterna a esta postura estética, como la novia ante el altar. Momentos hubo, sin embargo, en su vida literaria, en que le asediaron las tentaciones para cometer adulterio y, creemos que con repugnancia, tuvo ligeras y no muy notables caídas, ante las incitaciones y la coquetería de las nuevas escuelas”.¹³ Muy distinto es el juicio de Ermilo Abreu Gómez, quien piensa que Peón se apega sobre todo a cierta forma de realismo que es característica de la literatura yucateca. “Con este sentido realista tan arraigado –en el sentimiento y la razón– malamente podían fructificar en Yucatán, en ninguna época, las corrientes literarias que se le opusieran. Este sentido realista

¹² Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. XIV.

¹³ José Esquivel Pren, *Historia de la Literatura en Yucatán*, Ed., de la Universidad de Yucatán, México, 1975, T. III, p.143.

aborigen ha prevalecido sobre las contingencias escolares. Por eso la buena literatura yucateca no se aparta de la conjunción que se establece entre la naturaleza viva y la expresión concreta de ella (...) Peón y Contreras llevó dentro de sí, en lo más íntimo esta exigencia realista. Antes que a ninguna otra sujeción técnica, pertenece al gusto de la tradición literaria de su región. Su espíritu religioso, antiguerrero, antipolítico y devoto del orden patriarcal, se apoya en los cánones sociales y estéticos de aquella tierra. La doctrina romántica sobre cuyas disciplinas ordena su expresión, la conoce y aprende después. Y aún con ella no procede a ciegas, sino por selección. Se acomoda a sus postulados de un modo racional: sólo utiliza de éstos los principios afines a su sentimiento original. Por eso rechaza el romanticismo que había desviado sus cánones hacia los campos político y antireligioso (...) Y es que toda la personalidad de Peón y Contreras está en su sentimiento. Es un anticrítico. Su filiación romántica tenía que ser, pues, otra; tenía que ser más castiza; más fiel al canon de Schlegel, y, por lo tanto, más puramente estética. Por coincidencias de espíritu esta afiliación la busca en el romanticismo español. En efecto, exclusivamente en él adiestra sus facultades expresivas.”¹⁴

En una de las raras páginas en las que Peón y Contreras habla de su concepción literaria, dice: “Aberración es, sin duda, escribir en estos tiempos, en que la filosofía positivista y el materialismo, levantan por donde quiera sus gigantescos tronos, una narración en la cual el espíritu de los personajes que la desarrollan, apenas toca con sus alas blancas y flotantes el mundo tangiblemente perecedero, el mundo de la materia. Pero yo que, gracias a Dios, he vivido tanto de la vida de los ideales, no puedo prescindir de ellos, y huyo, como por instinto, de respirar en esa atmósfera donde parece que han de ser opacas hasta las transparentes moléculas del aire. Tengo además la convicción de que el materialismo y el realismo, encontrarán siempre el *summum* de su belleza, en la idealización

¹⁴ Ermilo Abreu Gómez, “Teatro Romántico de Peón y Contreras”, en *Clásicos, Románticos, Modernos*, Ed., Botas, México, 1934, p. 134.

del pensamiento, pues tan natural y real es bajar los ojos a la tierra cubierta de miseria, cubierta de lodo y empapada en sangre y lágrimas, como natural y real volver los ojos al cielo y embebecerse contemplando su bóveda azul, su sol y sus estrellas, y seguir con la vista el vuelo de vagarosa nube dorada por la luz. Más ¡qué diferencia entre la tierra y el cielo!”. Inmediatamente agrega que le gusta ver la realidad, la descripción de lo real, pero que le arrebata y entusiasma “ese mundo de las pasiones humanas, siempre igual y siempre diferente, tan viejo y tan nuevo. Idealizar lo que es natural y real, creo que constituye la belleza del arte literario, y ojalá que se pudiera siempre, porque sería menos desagradable, cubrir con polvo de oro y regar con esencias la charca inmunda que nos detiene el paso, y llenar de flores y arbustos lozanos la tierra de los sepulcros”.¹⁵

Como se ve, si bien la tendencia que predomina en Peón y Contreras es el romanticismo, lo hace en una especie de coexistencia ecléctica, principalmente con el realismo. Jiménez Rueda corrobora este aserto: “El romanticismo pudo, pues, existir y de hecho existió en su forma de reconstrucción histórica y legendaria en los dramas de Ignacio Rodríguez Galván, primero y don José Peón y Contreras después; en las novelas de Payno y de Riva Palacio, en las leyendas de Juan de Dios Peza.”¹⁶

Esta reconstrucción histórica resulta evidente en el drama más importante del autor, *La hija del rey*, basado, según cuenta él mismo, en una crónica recogida por Sigüenza y Góngora, conservada en el Archivo General de la Nación.

Es precisamente en el género del teatro dramático, en el que Peón y Contreras realiza su mejor obra y logra influir sobre su

¹⁵ Introducción titulada “Cuatro Palabras”, *Taide*, Ed., José Gamboa, Mérida, 1886, p. 15.

¹⁶ Julio Jiménez Rueda, *Historia de la Literatura Mexicana*, Ed., Botas, México, 1946, p. 173.

época. El teatro mexicano se hallaba en un momento crítico cuando se conocieron sus primeras obras. Sobre tal descrédito del teatro describe Usigli: “La verdad es que poco o nada de todo esto es duradero y representativo, que hay un constante sacrificio del futuro por el presente y que, en general, el teatro continúa siendo despreciado e inaccesible”.¹⁷ E insiste: “Con excepción del teatro autóctono y del teatro religioso, los movimientos teatrales de México se distinguen por una falta de tendencias y una penuria de finalidades. Hay individuos, pero no hay sociedad teatral (...) Se revive y se imita (...) a los autores de magias y sainetes, de obras de perfil circense y de géneros destinados a substraer, con una gracia tan equívoca como vana, el dinero de los espectadores (...) No hay grandes trabajadores teatrales con excepción de José Peón y Contreras”.¹⁸

El periódico *El Federalista* reseñaba, el 3 de mayo de 1876, a propósito de “un acontecimiento literario de tanta importancia”, como la puesta en escena de *La hija del rey*: “De muchos años acá no se había visto un drama mexicano que reuniera los caracteres de belleza que encierra *La hija del rey*. Con el ha demostrado el Señor Peón y Contreras que todavía no se ha extinguido en nuestro teatro el sacro fuego del arte y que a pesar de la decadencia en que debido a largos años de discordia se ven aquí las bellas letras, México es capaz de producir aún obras de indudable mérito. El autor de *La hija del rey* ha prestado, además, a los dramaturgos mexicanos un servicio que obliga a la gratitud de ellos. Con su obra ha destruído en el público la preocupación que abrigaba contra las obras dramáticas mexicanas”.¹⁹

Sobre la misma obra, Reyes de la Maza escribe: “Esta vez

¹⁷ Rodolfo Usigli, *Méjico en el Teatro*, Ed., Imprenta Mundial, México, 1932, p. 80.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ Citado por Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en Méjico con Lerdo y Díaz (1873-1879)*, Inst. de Inv. Estéticas, UNAM, México, 1963, p. 181

no sólo la mejor de la temporada ni del año, sino de muchas décadas. Quizá no se había escrito una obra así desde *El privado del virrey*, de Rodríguez Galván, en drama y *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón en comedia".²⁰ Por aquellos tiempos si alguna obra lograba una segunda o tercera representación era considerada extraordinaria. Sobre *Después de la muerte*, de Manuel José Othón, decía "Boccaccio" cronista de *El Diario del Hogar* en 1885: "¡El drama del señor Othón ha alcanzado ya una tercera representación! ¿Saben ustedes lo que quiere decir en México una tercera representación de una obra nacional? Pues nada menos que lo que quiere decir en París la representación número trescientos de una pieza francesa". A lo que Reyes de la Maza comenta: "Es justo reconocer que 'Boccaccio' exageraba llevado por el entusiasmo hacia su amigo, pues no hay que olvidar que *La hija del rey*, de Peón Contreras alcanzó más de veinte representaciones".²¹ Lo cierto es que Peón y Contreras restauró el interés por el teatro mexicano cuando éste se hallaba perdido, y logró una acogida extraordinaria entre la sociedad de la época.

¿Cómo explicarnos la gran aceptación por parte del público de la época, de la obra de Peón y Contreras? Sin duda que la facilidad de sus diálogos, escritos en una rima magnífica, con la que logra una sonoridad casi musical, aunada a la intensidad de sus dramas, y a la riqueza de su imaginación, contribuyen a explicar su éxito, pero no agotan su comprensión. Nos parece que el dramaturgo yucateco logra su mayor acierto en la elección de sus temas y en la manera de tratarlos. Es precisamente en este aspecto donde alcanza una afinada sintonía con el espíritu predominante en la época.

Hacia 1876, cuando se inicia la representación de sus obras

²⁰ Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfiriato*, I.I.E., UNAM, México, 1964, T.I, p. 41.

²¹ Carlos San Juan y Salvador Velázquez, "El Estado y las Políticas Económicas en el porfiriato", en *Méjico en el siglo XIX (1821-1910)*, Ciro Cardoso, Coord, Ed., Nueva Imágen, México, 1980, p. 280.

en la capital, los liberales han comenzado ya el proceso de construcción y consolidación del Estado dejando atrás muchas de las disputas que habían fragmentado a la Nación, la principal de ellas, la que enfrentaba a conservadores y liberales. El mismo “Juárez se había percatado de que esta marginación política (de los conservadores E.M.) se transformaría, tarde o temprano, en una fuente de desequilibrios e inestabilidad. Esta fué la razón de que impulsara fórmulas políticas de conciliación que, en apariencia, contradecían sus principios políticos (...) Porfirio Díaz atacó más decididamente el problema, y desde la formación de la coalición de intereses locales y nacionales, en base a la cual se pronunció con el Plan de Tuxtepec, trató con éxito de incluir a destacados políticos conservadores; tal fue el caso de Manuel González. Prosiguió esta *política de conciliación* ya como Presidente de la República, abriendo el Congreso a la participación de conocidos opositores; incluso en su gabinete, llegaron a figurar antiguos personeros del gobierno imperial”.²²

Ante la necesidad de mantener el poder, los liberales transformaron sus posiciones ideológicas, que se hicieron menos radicales y más conciliadoras, buscando un acuerdo con los grupos dominantes, con las oligarquías de entonces. Estos grupos oligárquicos anhelaban una sociedad estable, libre de los vaivenes que habían estado viviendo desde la Independencia. Añoraban también, al restaurar y afianzar una sociedad de privilegios, cancelar, siguiera simbólicamente, las contradicciones de la sociedad y aquellas existentes entre México y el extranjero, particularmente con la “madre patria”. La Colonia, con su mítica paz y estabilidad, sus sanas costumbres y rígidos valores, sus bien definidos estratos sociales, representaba sin duda el mejor modelo. No existía entonces en los predeceso-

²² Incluso en las dos últimas décadas del siglo XIX, las reacciones “antiburguesas” de los modernistas “no provienen de una perspectiva democrática (...) sino más bien de una visión aristocratizante y pasatista, arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores ‘rezagados’ de la clase dominante”. Francoise Perus, *op. cit.*, p. 82.

res del porfiriato una preocupación democrática, sino más bien una oligárquica y señorial.²³

El movimiento de *Independencia* desvaneció el orden colonial, y por su contenido popular llegó a poner en riesgo muchos de los privilegios de las clases propietarias. Por ello no dejaba de ser percibida por éstas como el origen del caos que había privado desde entonces. Es explicable que el régimen novohispano fuera el referente del orden deseado, del paraíso perdido. Es precisamente esa la temática recurrente en el teatro de Peón y Contreras, quien logra recrear artísticamente muchos de los elementos de esa sociedad: el honor de los “señores”, la virtud de las mujeres, la fidelidad de los sirvientes, la fe religiosa, la desvalorización de costumbres diferentes a las españolas y la exaltación del pasado hispano. Sus dramas presentan a los ojos de los espectadores, la imagen tanto de lo que hubieran querido restaurar en su momento, como las normas y valores que deseaban perpetuar.

La crítica de la época expresaba el regocijo social frente a la manera de abordar los temas por parte de Peón y Contreras. Así, cuando se presentó *Antón de Alaminos*, obra que tuvo un éxito casi tan grande como el de *La hija del rey*, en la crónica teatral de *El Federalista* se narraban los elogios a Peón a nombre del Casino Español y de la Sociedad de Beneficencia española, y se referían “las dianas ruidosas y la Marcha Real de la vieja Iberia”, con que había concluído la función. El productor teatral Guaps de Peris, quien había montado la gran mayoría de las obras de Peón, le dijo: “Nadie puede saber más que yo el gran respeto, la veneración profunda que siempre has guardado hacia tu cariñosa madre patria, la noble, caballerosa España”. Y el autor de la crónica subrayaba: “Y como es muy hermoso que se tienda a la confraternidad entre los pueblos, y un espíritu bien hecho se regocija de toda obra de amor, nosotros, lejos ya de un 16 de septiembre inoportuno, aplaudimos

²³ Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México con Lerdo...*, pp. 194-196.

fuerte al poeta noble y gran espíritu que, haciendo un bien, unía dos pueblos".²⁴

Peón lograba una gran sintonía con el público en la medida en que dramatizaba el pasado colonial en obras de capa y espada, expresando la nostalgia por la Colonia y el rancio anhelo de nobleza de la oligarquía. González Peña señala la diferencia entre las obras históricas y las de tema contemporáneo en nuestro autor: "El teatro de Peón y Contreras es desigual. Con toda evidencia, al yucateco le corresponde la palma entre nuestros dramaturgos románticos por sus obras de inspiración colonial, de las cuales descuellan, aparte *La hija del rey*, superiorísima a todas, *Gil González de Avila*, *Antón de Alaminos* y *Por el joyel del sombrero*. Pero no sucede lo mismo con las de ambiente contemporáneo, donde Peón y Contreras, así por los asuntos como por la técnica, peca de languidez y flojedad. Era él mejor dramaturgo en verso que en prosa, y mucho mejor cuando versificaba colocándose en la época virreinal, que constituyó su verdadero señorío y que nadie ha explotado con más acierto en el teatro".²⁵ Otro cronista señalaba que la obra *Entre mi tío y mi tío* no gustó, pues "el público pedía a Peón el drama histórico y no la comedia de costumbres al estilo de Bretón de los Herreros".²⁶

Muy probablemente ese "señorío" de Peón en los dramas coloniales provega de su actitud ante la vida, profundamente permeada por una perspectiva conservadora, que supone la superioridad del pasado. Abreu Gómez descubre esta tendencia, manifiesta incluso en su poesía: "Dentro de estas ceñidas normas, proyectadas sobre el cristal del pasado que le corresponde, que le es propio íntimamente suyo, desarrolla Peón y Contreras

²⁴ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, Ed., Cultura y Política, México, 1940, p. 259.

²⁵ Reyes de la Maza, *El teatro en México con Lerdo...*, P.47.

²⁶ Ermilo Abreu Gómez, *op. cit.*, pp. 140-141.

su obra. A él se ajusta y sólo a sus dictados responde. Por eso puede decir (*Trovas XI*):

“Presente siempre miraré el pasado”.

Con esa frase determina también su postura filosófica.²⁷ Si bien la perspectiva conservadora e hispanista que tiñe la obra de Peón y Contreras lo predispuso a una repuesta favorable del público, le impuso también las mayores limitaciones a su obra. Es por ella que no pudo penetrar en la subjetividad de los indígenas en sus *Romances Históricos* y en otros referidos al tema,²⁸ teniendo que recurrir a elementos decorativos o folclóricos para describirlos mejor. El rígido moralismo que profesaba, influyó en la construcción de sus personajes, que “Son ideaciones abstractas en las que no palpita sino el apetito propio y aislado (...) Carecen de tipicidad”, como señala Abreu, quien exagerando la nota escribe: “debiera ser impropio llamar *personajes* a los impersonales seres que inventa. No son *Personas*, son *figuras de cera*”, pues lo que hace Peón es “colgar del cuello de sus personajes la etiqueta de las virtudes concretas, desnacionalizadas y necesarias para el desarrollo de sus farsas”. ²⁹

Usigli coincide con el juicio anterior y precisa las carencias principales de Peón: “carece Peón y Contreras de lo que distingue al dramaturgo del poeta y el novelista. Es decir, de la potencia de encerrar, no ya un carácter en un personaje, sino un personaje en un carácter. Eso es el teatro. Se dirían sus obras una composición musical con sólo la melodía, incompleta,

²⁷ “En sus *Romances Históricos* –trasunto de crónicas mexicanas– no lo luce el espíritu de las razas aborígenes. No existe en ellos ni el más leve atisbo de la sensibilidad india. La extraña moral de las tribus autóctonas permanece hermética ante sus ojos. Suele interpretar, a su modo, sujetándola a las exigencias del sentido ético del cristianismo. De ahí que no pudiendo ahondar en el análisis de sus almas, en compensación, haga crecer el ornamento artificioso que las rodea y aprieten el nudo de los conflictos en que viven”.

²⁸ *Ibid.*, pp. 141-142.

²⁹ *Ibid.*, pp. 147-148.

pues, 'un conjunto de fábulas arcaicas bien rimadas'. Si hubiera podido maridar su constancia con un espíritu más escéptico, una psicología menos inmediata y una filosofía cósmica, habría sido menor poeta, pero mayor dramaturgo, acaso el mayor dramaturgo desde Alarcón".³⁰ Era pues, insisto, la estrechez de los principios de Peón, su perspectiva que supeditaba la realidad a presupuestos morales, lo que encerraba a la realidad e impedía que los personajes se manifestaran con toda su complejidad psíquica y espiritual. ¿Cómo podría participar de una filosofía cósmica, o convalidar siquiera resquicios de escepticismo quien, formado en los rígidos convencionalismos culturales del Yucatán decimonónico, practicaba un culto tal al pasado y reudiaba las transformaciones por los riesgos que contenían?

A pesar de todo, Peón y Contreras no deja de ser un creador de gran calidad artística. Al estrenarse en Mérida, el 17 de noviembre de 1888, su obra *Gabriela*, en el teatro que recién llevaba su nombre (antes conocido como teatro San Carlos), se originó un notable escándalo, pues los asistentes abandonaron la función en el tercer acto, al percatarse de que el escenario representaba un burdel. Ello dio pie para que Peón y Contreras expresara su concepción sobre el teatro: "Poco me preocupo de si el arte dramático debe enseñar o simplemente deleitar, o si debe enseñar deleitando, o si al dar lecciones a una sociedad, presentándole a lo vivo sus errores, es su objeto desgarrar el corazón humano y horrorizarlo con la desnudez de sus vicios. Nada me importa esto. Desarrollar en un cuadro las concepciones de lo bello tales como deleitan mi fantasía y hacen sentir a mi corazón; divinizar los puros sentimientos del alma, pintar con encendidos colores las nobles y encontradas pasiones del espíritu; idealizar sin falsear, esto es lo que he pretendido, esto es para mí el arte y así le amo y así quisiera yo que le amaran todos los que blasonan de literatos, séanlo en realidad o no lo sean".³¹

³⁰ Usigli, *op. cit.*, p. 83.

³¹ Citado por Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

Al igual que en el teatro, en la poesía logra Peón momentos fulgurantes que se alternan con otros poco afortunados. El genial Gutiérrez Nájera encuentra en la misma obra tanto versos “primorosos y discretos”, que llegan “por su grandiosa sencillez, a lo sublime”, cuanto otros “imperdonables” o de expresión “odiosamente prosaica”, que parecen haber “sido escritos en ratos de ocio entre una operación quirúrgica y una visita al hospital de locos.”³²

La grandeza de Peón reside en su capacidad para plasmar, con su extraordinaria sensibilidad e inventiva, sus imágenes y representaciones, en apasionantes dramas de corte histórico. En esta tarea es capaz de sintetizar y recrear el espíritu, los valores y las aspiraciones predominantes en la sociedad de su época.

Enrique Montalvo Ortega

³² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*, T.III, Teatro, UNAM, México, 1976, pp. 193-199. Es pertinente citar aquí el juicio de Elvira López Aparicio, escrito en la Introducción a *Espectáculos*, antología de la obra crítica de Gutiérrez Nájera: “Respecto al teatro, Gutiérrez Nájera comenta y recrea argumentos y personajes, se interesa en repertorios y puestas en escena y advierte la necesidad de estimular la naciente dramaturgia nacional. Pocos fueron los autores –como Peón y Contreras y Othón– que recibieron sus elogios; la crítica del Duque, cabal y honrada, jamás se inclinó ante falsos deberes de amistad, y para las obras mediocres levantó, oportuno, la frase cáustica”. Ed., UNAM, México, 1985, p. 25.