

**UNIVERSIDAD NACIONAL**

**SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO DOCTORADO INTERDISCIPLINARIO**

**EN**

**LETRAS Y ARTES EN AMÉRICA CENTRAL (DILAAC)**



**Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador y sus implicaciones estético - ideológicas 1930-1960**

**Mayra Josefa Bonilla Martínez**

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central para optar el grado de Doctora en Letras y Artes con énfasis en Cultura Artística.

Campus Universitario “Omar Dengo”

Heredia, Costa Rica

2018



**Miembros del tribunal examinador**



**Dr. Rafael Arias Ramírez**

**Representante de la presidencia del Consejo Central de Posgrado**



**Dra. Iris Chaves Alfaro**

**Representante de la coordinación del Doctorado Interdisciplinario en  
Letras y Artes en América Central**



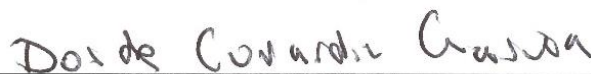
**Dr. Jorge Chen Sham**

**Director de Tesis**



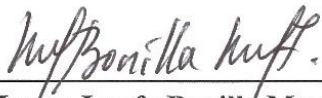
**Dr. Francisco Rodríguez Cascante**

**Lector de tesis**



**Dr. Dorde Cuvardic García**

**Lector de Tesis**



**Mayra Josefa Bonilla Martínez**

**Sustentante**

Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua,  
El Salvador y sus implicaciones estético- ideológicas 1930-1960

*Mayra Josefa Bonilla Martínez*

Tesis presentada para optar el grado de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con énfasis en Cultura Artística. Cumple con los requisitos establecidos por el sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.

Heredia, Costa Rica

## **Dedicatoria**

A Dios por darme la fortaleza y el conocimiento

A todos mis Maestros que iluminaron mi camino

A mis Padres y Hermanos por su amor incondicional

A mis Hijos y nietos que son el aliento de mi existencia

A mi Esposo compañero del arte y de mi vida

A mis Hermanos del Arte Teatral e hijos del Teatro

## **Resumen**

El estudio *Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador y sus implicaciones estético - ideológicas 1930-1960* analiza el discurso dramático de las vanguardias centroamericanas con el objetivo de determinar elementos significativos en cada una de las obras seleccionadas. El trabajo está dividido en dos partes fundamentales: la primera, comprende la justificación, planteamiento y objeto de estudio, así como el corpus seleccionado. Planteamiento de los objetivos que guiaron todo el proceso de investigación. Además, se expone la fundamentación teórica que orientó el trabajo de investigación y el recorrido de los autores más destacados de la vanguardia europea, latinoamericana, hasta llegar a Centroamérica, específicamente Guatemala, El Salvador y Nicaragua.

El marco teórico conceptual permitió reconocer elementos éticos, estéticos e ideológicos de la vanguardia en el proceso de análisis del tema en estudio. Esta primera parte comprende también el enfoque y las estrategias metodológicas, así como las técnicas utilizadas en el desarrollo de la investigación; el uso y combinaciones de esta metodología constituyen un aporte a los estudios de la literatura dramática centroamericana.

En la segunda parte se realizó el análisis e interpretación del corpus seleccionado (diez obras de autores centroamericanos) a su vez está dividido en siete subtemas que permite hacer un análisis sintáctico y semántico en torno a la descodificación de cada obra seleccionada, estos son: *Estética e ideología en el discurso dramático vanguardista centroamericano: Por los caminos van los campesinos de Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua) y El canciller Cadejo de Manuel Galich (Guatemala)* donde se abordan las distintas formas de violencia ejercidas a través del tiempo.

En *Ética, estética y razonamiento existencialista en Funeral Home de Walter Béneke (El Salvador)* se desarrolla la problemática que vive a diario el ser humano al momento de tomar sus decisiones y la manera en que estas pueden repercutir en su vida personal. En *Lo grotesco esperpéntico en Luz Negra de Álvaro Menen Desleal (salvadoreño)* se trabajan los elementos de vanguardia que denotan la parte existencial del ser humano.

En el tema *El experimentalismo en Chifonía Burguesa* de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos autores nicaragienses. Se reconocen elementos del absurdo y animalización surrealista utilizados por los vanguardistas en el desarrollo de toda la obra. El *Análisis estructural: intertextualidad y exégesis en La ira del Cordero* de Roberto Arturo Menéndez de El Salvador se realiza un estudio de los textos bíblicos utilizados por el autor y la forma en que este los integra en su obra. En la *Relación polémica entre la tradición-renovación de la estética nacional, regional de La novia de Tola* de Alberto Ordóñez (nicaragiense) se hace un recuento de los elementos tradicionales y folklóricos en la literatura vanguardista a partir del texto.

En *Estética y estructura dramática innovadora: didascálicas y cronotopo en tres obras de la vanguardia centroamericana: La Petenera* de José Coronel Urtecho (Nicaragua), *Papa-Natas* de Manuel Galich (Guatemala) y *Émulo Lipolidón* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala) se trabajó el uso de las didascálicas en tres obras vanguardistas, así como el tiempo y el espacio. Al final presentamos las conclusiones en las que señalamos elementos característicos de los aspectos éticos, estéticos e ideológicos presentes en las diez obras analizadas de la vanguardia dramática centroamericana.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco en primer lugar a Dios por darme la fortaleza y perseverancia para culminar esta investigación a pesar de todos los imprevistos que se presentaron. A mi tutor y guía que me acompañó en este arduo camino el Dr. Jorge Chen Sham gracias por sus aportes, y paciencia que me permitió llegar a la meta final. A mis lectores de tesis el Dr. Francisco Rodríguez y el Dr. Dorde Cuvardi gracias por sus observaciones y tiempo dedicado. Al Dr. Ignacio Campos por sus reflexiones y disponibilidad en la revisión del texto.

Quiero agradecer especialmente a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua UNAN-MANAGUA y al DILAAC por haberme permitido realizar este estudio de Posgrado, gracias por su confianza, el estudio ha sido muy importante para mi vida, como mujer de teatro y como profesional de la Literatura.

Al DILAAC y su personal académico y administrativo de manera especial a la Dra. Patricia Alvarenga, Dra. Anabelle Contreras, Dra. Alejandra Gamboa por atender a mi llamado de manera gentil. A Cindy por su especial atención en todo momento, a María, Jenory, Yorlene, Lili, Estrella, Anielka, Flor de María, Franklin, Marvin y Uriel por su atención especializada con la búsqueda de la documentación y presentación final.

No puedo dejar de agradecer a Mariela Zavala en Honduras, Omar Renderos en El Salvador, Ana María Morales, Erika Urizar, Ingrid Mejía en Guatemala, Margarita Linarte, Guillermo Cubero, Anabel Cubero y William Villalobos en Costa Rica, gracias por su hospitalidad y disposición para acompañarme en todo momento durante este largo recorrido.

A mi familia, mis padres Leonardo Bonilla Zeledón (q.p.d.), María Rogelia Martínez quienes sacrificaron muchas horas de ausencia, mi esposo Erasmo Alizaga, gracias por la paciencia, y comprensión, a mis hijos María Rosa y Erasmo de Jesús y a mi madre del teatro Socorro Bonilla Castellón (q.p.d.) por darme siempre su confianza y el ánimo para seguir adelante, a mis hermanos y amigos del teatro, gracias.



## ÍNDICE

Resumen.....	vi
AGRADECIMIENTOS .....	viii
LISTA DE CUADROS .....	xv
DESCRIPTORES .....	xvii
CAPÍTULO 1. Introducción .....	1
1.1. Planteamiento y justificación del objeto de estudio .....	3
1.2. Definición del corpus seleccionado .....	6
1.3. Objetivos .....	7
1.3.1 Generales .....	7
1.3.2 Específicos .....	7
1.4. Hipótesis .....	8
1.5. Antecedentes .....	9
1.6. Marco Teórico.....	15
1.6.1. Fundamentación teórica de la vanguardia occidental.....	15
1.6.2. Conceptualización y evolución de la vanguardia .....	16
1.6.3. Las vanguardias dramáticas europeas 1930-1960 .....	20
1.6.4. La vanguardia dramática en hispanoamérica .....	27
1.6.5. La vanguardia dramática centroamericana.....	31
1.6.5.1. Nicaragua .....	32
1.6.5.2. Guatemala .....	35
1.6.5.3. El Salvador.....	37
1.7. El estilo en la dramaturgia vanguardista centroamericana .....	39
1.7.1. Noción de estilo y estética .....	43
1.7.2. Diferencias entre el estilo de grupo y el estilo individual .....	48
1.7.3. Semiología o semiótica de la comunicación artística.....	50
1.7.4 El discurso dramático como sistema comunicativo .....	52
1.7.4.1. Comunicación dramática.....	53
1.7.4.2. Estructura dramática tradicional y estructura dramática moderna .....	54

1.7.4.3. Estructura dramática tradicional según Howard Lawzon.....	56
1.7.4.4. Estructura dramática moderna.....	56
1.7.5 Elementos característicos de la escritura dramática moderna .....	57
1.7.6 Técnica de la obra teatral moderna .....	57
1.8. Ideología y vanguardia.....	60
1.9. Marco metodológico: enfoques y estrategias .....	63
1.9.1 Enfoque cualitativo .....	63
1.9.2.Enfoque Sociológico.....	64
1.9.3. El método semiótico.....	65
1.9.4 Método estilístico .....	67
1.9.5 Semiología de la comunicación .....	67
1.9.5.1 Nivel sintáctico .....	69
1.9.5.2 Nivel semántico .....	69
1.9.5.3 Nivel pragmático.....	69
1.9.6 Semiología de la comunicación (emisor, receptor, códigos, didascálicas).....	70
1.9.7 Teoría semiológica de T. Kowzan como categorías dramáticas .....	70
CAPÍTULO 2. Estética e ideología en el discurso dramático vanguardista centroamericano <i>Por los caminos van los campesinos</i> de Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua) y <i>El Canciller Cadejo</i> de Manuel Galich (Guatemala) .....	74
Introducción .....	74
2.1. Violencia y resistencia en <i>Por los caminos van los campesinos</i> de Pablo Antonio Cuadra.....	77
2.2. Análisis de la dimensión sintáctica en la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	79
2.2.1. A. El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas.....	79
2.2.2.B. Cuadros y secuencias dramáticas en <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	82
2.2.3.C. Estructura dramática en la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	84
2.3. Los signos no lingüísticos en la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	86
2.4. Análisis de la dimensión semántica: .....	103
Espacio escénico, tiempo, sentido y significación de la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	103
2.4.1. Espacio escénico de la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	103

2.4.2. El tiempo en <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	106
2.4.3. El sentido y significación de la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	108
2.5. El significado de los personajes en la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	109
2.6. Iconos, índices y símbolos en la obra <i>Por los caminos van los campesinos</i> .....	121
2.7. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra <i>El Canciller Cadejo</i> .....	127
2.7.1 A- El texto dramático: Funciones y secuencias en <i>El Canciller Cadejo</i> .....	129
2.7.2 B- Estructura dramática de la obra <i>El Canciller Cadejo</i> .....	134
2.7.3.C- Los Signos no lingüísticos en la obra <i>El Canciller Cadejo</i> .....	135
2.8. Los personajes y su protagonismo en la obra <i>El Canciller Cadejo</i> .....	143
2.9. Análisis de la dimensión semántica: .....	152
Espacio escénico, tiempo, sentido y significación de la obra <i>El Canciller Cadejo</i> .....	152
2.10. Análisis comparativo en <i>Por los caminos van los campesinos</i> y <i>El Canciller Cadejo</i> .....	157
CAPÍTULO 3. Ética, estética y razonamiento existencialista en <i>Funeral Home</i> de Walter Beneke (El Salvador).....	162
Introducción .....	162
3.1. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra <i>Funeral Home</i> .....	164
3.1.1 A-El Texto Dramático: Funciones o secuencias dramáticas en <i>Funeral Home</i> .....	164
3.1.2.B- Estructura dramática en <i>Funeral Home</i> .....	165
3.1.3.C- Los signos no lingüísticos en <i>Funeral Home</i> .....	167
3.2. Análisis de la dimensión semántica: espacio escénico, tiempo y sentido en <i>Funeral Home</i> .....	175
3.3. Acciones de los personajes en el desarrollo de la obra de <i>Funeral Home</i> .....	187
3.4. El significado de los nombres de los personajes principales y su protagonismo en <i>Funeral Home</i> ....	191
3.5. Análisis de la pragmática ética en <i>Funeral Home</i> .....	196
CAPÍTULO 4. Lo Grotesco esperpéntico en <i>Luz Negra</i> de Álvaro Menén Desleal (Salvadoreño) .....	206
Introducción .....	206
4.1. Análisis de la dimensión sintáctica en <i>Luz negra</i> .....	207
4.2. El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas .....	208
4.3. Estructura dramática de la obra <i>Luz negra</i> .....	213
4.4. La secuencia y su contexto en <i>Luz Negra</i> .....	214

4.4.1. La organización interna de las secuencias en <i>Luz Negra</i> .....	215
4.5. Los signos no lingüísticos en la obra <i>Luz negra</i> .....	216
4.6. Análisis de la dimensión semántica de <i>Luz negra</i> .....	219
4.7. La temporalidad en <i>Luz Negra</i> .....	223
4.8. La espacialidad en <i>Luz Negra</i> .....	225
4.9 Linealidad del discurso .....	229
4.9.1 Disyunción actoral de los protagonistas en <i>Luz Negra</i> .....	230
4.9.2 La isotopía actoral del discurso en <i>Luz Negra</i> .....	234
CAPÍTULO 5. Tradición y renovación en la estética nacional, regional de <i>La novia de Tola</i> de Alberto Ordóñez (Nicaragüense) .....	241
Introducción .....	241
5.1. Análisis de la dimensión sintáctica en <i>La novia de Tola</i> .....	241
5.2. Estructura dramática de la obra <i>La novia de Tola</i> .....	242
5.3 Espacio, tiempo y sentido teatral en <i>La novia de Tola</i> .....	243
5.4. Los personajes principales de <i>La novia de Tola</i> .....	244
5.5. Modalidades discursivas en <i>La Novia de Tola</i> .....	245
5.6. Funciones según la teoría de Propp en el discurso dramático de <i>La novia de Tola</i> .....	250
5.7. Las creencias, tradiciones y lenguaje reflejados en la obra <i>La novia de Tola</i> .....	257
CAPÍTULO 6. El Experimentalismo en <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	260
(José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos autores nicaragüenses) .....	260
Introducción .....	260
6.1. El Poema de <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	262
6.2. Experimentalismo en <i>Chinfonía Burguesa</i> . Estructura Dramática de la obra .....	264
6.3. Análisis de la dimensión sintáctica: .....	267
6.3.1. Estructura dramática de <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	270
6.3.2. Secuencias dramáticas en <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	273
6.3.3. El epílogo de <i>Chinfonía Burguesa</i> consta de dos secuencias dramáticas .....	275
6.4. Dimensión semántica. Lo cómico en <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	279
6.5. Musicalidad en la obra <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	282

6.6. Animalización y cosificación de los protagonistas en <i>Chinfonía Burguesa</i> .....	286
Utilización de la animalización y cosificación de los protagonistas (hombre/animal, humano/no humano (objeto) en los actantes de <i>Chinfonía Burguesa</i> ) .....	286
CAPÍTULO 7. Análisis estructural: intertextualidad y exégesis en <i>La ira del Cordero</i> de Roberto Arturo Menéndez de El Salvador .....	292
Introducción .....	292
7.1. Planteamiento de la obra <i>La ira del Cordero</i> .....	294
7.2. La diégesis en el discurso dramático <i>La ira del Cordero</i> .....	295
7.3. Estructura de la obra <i>La ira del Cordero</i> .....	298
7.4. El tiempo en la acción dramática de <i>La Ira del Cordero</i> .....	300
7.5. La voz en la obra dramática <i>La ira del Cordero</i> .....	303
7.6. Acciones de los personajes en el segundo acto de <i>La ira del Cordero</i> .....	304
7.7. Intertextualidad en la obra <i>La ira del Cordero</i> .....	300
7.8. Tiempo y espacio en <i>La ira del cordero</i> .....	302
CAPÍTULO 8. Estética y estructura dramática innovadora: didascálicas, espacio-tiempo en tres obras de la vanguardia centroamericana <i>La Petenera</i> de José Coronel Urtecho (Nicaragua), <i>Papa-Natas</i> de Manuel Galich (Guatemala) y <i>Émulo Lipolidón</i> de Miguel Ángel Asturias (Guatemala) .....	30
Introducción .....	306
8.1. Análisis estructural del para texto teatral: tiempo/espacio en la obra de <i>Émulo Lipolidón</i> de Miguel Ángel Asturias (Guatemala).....	317
8.1.1 Análisis de la dimensión sintáctica en <i>Emulo Lipolidón</i> : Estructura y secuencias dramáticas .....	318
8.1.2. Análisis de la dimensión semántica: Espacio escénico, tiempo y sentido.....	326
8.2 Análisis estructural del para-texto teatral: tiempo/ espacio en la obra <i>La Petenera</i> de José Coronel Urtecho.....	327
8.2.1. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra <i>La Petenera</i> . .....	328
8.2.2. Análisis de la dimensión semántica: Espacio escénico, tiempo y sentido en <i>La Petenera</i> .....	330
8.2.3. El significado de los personajes principales.....	3301
8.2.4. Didascálicas en <i>La Petenera</i> .....	332
8.2.5. Espacialidad en la obra <i>La Petenera</i> .....	335
8.3. Análisis estructural del para-texto teatral: tiempo espacio de la obra <i>Papa-Natas</i> de Manuel Galich .....	338
8.3.1. Análisis de la dimensión sintáctica. Estructura dramática. ....	339

8.3.2. Análisis de la dimensión semántica de la obra <i>Papa Natas</i> . Espacio escénico, tiempo y sentido ...	340
8.3.3. Cronotopo en la obra <i>Papa-Natas</i> .....	347
CONCLUSIONES .....	354
BIBLIOGRAFÍA .....	369
Anexos.....	374
Anexo I Argumentos.....	390
Anexo II Biografías .....	394
Anexo III Cuadros.....	401
Anexo IV Entrevistas.....	404
Anexo V Galería de Fotos obras que se presentan actualmente.....	413
Anexo VI Programas.....	434

## LISTA DE CUADROS

Cuadro 1	La vanguardia como una literatura experimental e innovadora	18
Cuadro 2	El estilo según Olea, Bourdieu, Maquet y Hegel	46
Cuadro 3	El estilo en la vanguardia dramática según F.Hegel, García Leal y Jacques Maquet	49
Cuadro 4	Semas del título Por los caminos van los campesinos	78
Cuadro 5	Cuadros y secuencias en la obra Por los caminos van los campesinos	82
Cuadro 6	Estructura dramática de la obra Por los caminos van los campesinos	85
Cuadro 7	El decorado de Por los caminos van los campesinos	101
Cuadro 8	Ejes semánticos, funciones y modos de determinación en Por los caminos van los campesinos	119
Cuadro 9	El texto dramático: funciones o secuencias dramáticas en la obra El Canciller Cadejo	129
Cuadro 10	Acto, cuadros, secuencia, situación dramática de El Canciller Cadejo	135
Cuadro 11	Espacialidad en la obra El Canciller Cadejo	140
Cuadro 12	Ejes semánticos, funciones y modos de determinación de los personajes de El Canciller Cadejo	149
Cuadro 13	Cuadro comparativo de las obras Por los caminos van campesinos y El Canciller Cadejo	159
Cuadro 14	Diferencias en Por los caminos van los campesinos y El Canciller Cadejo	160
Cuadro 15	Funciones y secuencias dramáticas en Funeral Home	165
Cuadro 16	Eponimia del nombre de María la protagonista de Funeral Home	192
Cuadro 17	Eponimia del nombre de Bernardo antagonista de Funeral Home	195
Cuadro 18	Secuencias de cuadros y micro relatos en la obra <i>Luz Negra</i>	216

Cuadro 19 Estructura dramática de La Novia de Tola, cuadros, escenas y secuencias o funciones dramáticas	243
Cuadro 20 Personajes principales de la obra La novia de Tola	244
Cuadro 21 Funciones y acciones de La novia de Tola según la teoría de Vladimir Propp	253
Cuadro 22 Creencias, tradiciones y lenguaje reflejados en la obra La novia de Tola	259
Cuadro 23 Estructura dramática de Chinfonía Burguesa	266
Cuadro 24 Oximoron en La ira del Cordero	293
Cuadro 25 La estructura de la obra La ira del Cordero	299
Cuadro 26 Didascálicas, espacio tópico y paratópico de La Petenera, Papa Natas y Lipolidón	316
Cuadro 27 Didascálicas de La Petenera por acto	333
Cuadro 28 La Petenera: Espacios abiertos y cerrados	337
Cuadro 29 Para-textos de la obra Papa-Natas (Didascálicas, acotaciones)	342
Cuadro 30 Estructura, temáticas, tiempo/espacio	347
Cuadro 31 El cronotopo y espacialidad en la obra Papa-Natas por acto	348
Cuadro 32 Características de la vanguardia en 10 obras centroamericanas	350
Cuadro 33 Lo intencional, institucional, funcional y simbólico en 10 obras de la vanguardia centroamericana.	353
Cuadro 34 Autores, obras, características vanguardia europea (anexo)	401



## **DESCRIPTORES**

Vanguardia, dramaturgia, estética, ideología, didascálicas, cronotopo, Centroamérica.



## **CAPÍTULO 1. Introducción**

La vanguardia teatral centroamericana es uno de los temas que merece especial atención en la historiografía literaria por constituir una generación destacada. Aun cuando su producción dramática no fue abundante, alcanzó sorprender por su variada temática, el uso del lenguaje poético y la construcción de personajes que alcanzan el nivel de actantes protagonistas. Está demás decir nuestro interés por realizar estudios de la dramaturgia centroamericana, porque como mujer de teatro y docente este trabajo es de vital importancia y surge con la finalización de los estudios de maestría con la tesis *Elementos existenciales en seis obras de teatro de Rolando Steiner* (Bonilla, 2000) y persiste hasta ahora para culminar los estudios de doctorado con el desarrollo del presente tema: *Dramaturgia de la vanguardia en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador y sus implicaciones estético-ideológicas 1930-1960*.

Entre los propósitos de investigación está el análisis semántico y sintáctico que nos permitió reconocer elementos estéticos e ideológicos presentes en la obra dramática. El estudio *Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador y sus implicaciones estético- Ideológicas 1930-1960* se elaboró en un contexto teórico epistemológico y metodológico cualitativo, lo que implicó una forma particular de identificar y reconocer características éticas, estéticas e ideológicas propias de la vanguardia dramática centroamericana, específicamente los autores de nuestro corpus.

La primera parte comprende la justificación, planteamiento y objeto de estudio, así como la selección del corpus. Todo esto nos ayudó a definir mejor nuestros objetivos y preguntas directrices que nos guiaron en el proceso de investigación. A continuación, se encuentra la fundamentación teórica que orientó el trabajo y el quehacer de los autores más destacados de la vanguardia europea y latinoamericana hasta llegar a Centroamérica, específicamente Guatemala, El Salvador y Nicaragua.

Se desarrolló el marco teórico conceptual que nos permitió reconocer elementos éticos, estéticos e ideológicos de las vanguardias dramáticas que serán fundamentales en el

proceso de análisis de nuestro tema en estudio. Realizamos un recorrido por las vanguardias teatrales europeas, y latinoamericanas hasta llegar a Centroamérica.

Nuestro estudio está dividido en tres fases: El primero consistió en la búsqueda del corpus y fuentes documentales en cada uno de los países seleccionados; un segundo paso fue el análisis de los textos, entrevistas a directores y actores de las obras en estudio; y el tercer paso fue la redacción y presentación del documento final que recoge el análisis de las diez obras de teatro de vanguardia.

El diseño metodológico comprende el enfoque, las teorías y las estrategias, así como las técnicas a utilizar en el desarrollo de la investigación, cabe destacar que el uso y combinación de esta metodología es un aporte a los estudios semióticos de la literatura dramática centroamericana. Lo cualitativo conlleva un enfoque particular no de inventar el mundo social y su contexto, sino más bien descubrirlo, es decir que a través de la interpretación de los textos se pueden identificar realidades que sean también categorías éticas, ideológicas, políticas e históricas. La investigación cualitativa también pone su mirada en las ideas, sentimientos y motivaciones de los seres humanos, en nuestro caso en el deseo de los dramaturgos de expresarse a través de su escritura y plasmar a través de ella sus sentimientos, críticas y protestas del entorno en que está viviendo.

La investigación está estructurada en ocho capítulos que recogen la información y análisis de nuestro estudio. En el análisis e interpretación se realizó la descodificación del corpus seleccionado (diez obras de autores vanguardistas centroamericanos) que a su vez está dividido en subtemas que nos permitió desentrañar la obra dramática a través de un análisis sintáctico y semántico de cada obra. Determinamos las características estético-ideológicas que orientaron el análisis y discusión de los resultados, guiados por la utilización de métodos semióticos que nos permitieron desmontar la obra y señalar elementos significativos de tiempo espacio, lenguaje, temáticas, didascálicas, intertextualidad y dialogicidad del texto entre otros.

## **1.1. Planteamiento y justificación del objeto de estudio**

El estudio de la Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador, y sus implicaciones estético-ideológicas 1930-1960, tiene como objetivo fundamental reconocer las implicaciones desde el punto de vista estético e ideológico, en este tipo de discurso y analizar su desarrollo en la literatura; de esta forma describir el funcionamiento de los signos teatrales desde el proceso de una significación social, y aplicar a cada discurso dramático un modelo o método de análisis de acuerdo con las particularidades literarias, sociales y culturales de cada una de las obras del corpus.

Queremos indagar sobre el interés que tuvo el grupo de vanguardia por crear una escritura que está en íntima relación con el contexto de su época, y que, en la actualidad, verificamos la vigencia de los temas planteados en sus obras. Sabemos que existen estudios de la vanguardia en cada país, pero muy poco se ha escrito sobre el discurso teatral centroamericano, y es precisamente eso lo que nos motiva a trabajar la dramaturgia vanguardista en América Central. Consideramos que será de importancia el análisis de los textos porque nos permitirá estudiar la dramaturgia de los autores más destacados y representativos del período de la vanguardia comprendido entre 1930-1960, y reconocer de esta forma cuál fue la tarea realizada en el arte de la creación, vigencia y contribución a la literatura de cada país, y sobre todo en la región de América Central.

El estudio del discurso dramático de la vanguardia también nos permite examinar procedimientos comunes y establecer diferencias desde el punto de vista estético-ideológico de cada autor. Analizamos no solo los contenidos temáticos, contexto, didascálicas o características de cada obra, sino también conocer las circunstancias en que fueron escritas. Este trabajo será un aporte sociocultural y una manera de desentrañar la herencia cultural de nuestros dramaturgos centroamericanos.

Hemos elegido este tema Dramaturgia de las vanguardias en América Central: Guatemala, Nicaragua, El Salvador, y sus implicaciones estético-ideológicas 1930-1960 por las siguientes razones: en primer lugar, para reconocer la existencia de la vanguardia teatral centroamericana y conocer a los autores más destacados, así como el valor que estas obras tienen y representan en cada país. Es significativo como estudio dentro de la literatura, determinar las implicaciones que desde el punto de vista estético-ideológico influyeron en las obras de los autores vanguardistas, así como las características, rasgos comunes o diferencias relacionadas con el período o contextos en que estas obras fueron escritas, y saber cuáles son las temáticas planteadas, el tiempo-espacio en que se desarrollan, personajes protagonistas y valores culturales que representan para los individuos en particular y para la sociedad en general.

Nuestra intención es analizar y estudiar cada una de las obras seleccionadas en nuestro corpus y conocer el afán o motivación que tuvieron los dramaturgos de los diferentes países del movimiento de las vanguardias, para crear una escritura personal, individual y algunas veces hasta colectiva, produciendo nuevos estilos y temáticas, que estarán en íntima relación con el contexto de la época en que les tocó vivir. La perspectiva que se ha tomado como objeto de estudio significativo y que podría tener consecuencias sustanciales en el campo del conocimiento en particular, es el análisis sintáctico y semántico. Creemos que es un trabajo demostrativo en la dramaturgia, y los estudios del análisis literario, debido a que son escasos los estudios sobre dramaturgia de la vanguardia centroamericana. Sabemos que hay estudios de literatura de vanguardia dramática de obras en particular y este trabajo será un aporte para la comprensión de textos dramáticos de los tres países seleccionados. También porque nos permitirá explorar, experimentar y aplicar métodos del análisis literario al texto artístico.

Esperamos que este estudio sea un tributo para los profesores de literatura y los estudiosos del teatro en especial, pero sobre todo, llenará un vacío en los libros de historia de la literatura dramática centroamericana en general, porque brindará más información desde el punto de vista sociocultural y un análisis crítico y textual que será de interés para las nuevas generaciones, además aportará a la promoción y divulgación de muchas obras de teatro que constituyen un patrimonio de identidad cultural en América Central. En algunos países la vanguardia surge un poco tardíamente, en otros se desarrolla más la poesía, y la prosa

periodística; en nuestro caso nos interesa estudiar más a fondo la dramaturgia escrita entre 1930-1960, porque al igual que en los otros géneros literarios (poesía, prosa, ensayo periodístico, etc.) el movimiento de vanguardia expresa en estos textos teatrales una literatura que aborda contenidos propios de la época. Aquí surgen algunas interrogantes como son la existencia de una vanguardia centroamericana y las condiciones históricas, sociales y culturales de este discurso desarrollado entre 1930 y 1960. Nos preguntamos:

1. ¿Existió una vanguardia dramática en Centroamérica?
2. ¿Cuáles fueron las condiciones históricas, sociales y culturales del discurso dramático en Centroamérica entre 1930 y 1960?
3. ¿Cuáles son las características estéticas-ideológicas del estilo de la vanguardia dramática en Centroamérica?
4. ¿Se puede hablar de semejanzas o diferencias en los textos dramáticos de la vanguardia centroamericana entre 1930 y 1960?

Este estudio, pretende responder a estas preguntas y además, llenar un vacío en el análisis de textos dramáticos vanguardistas centroamericanos, y de esta forma aportar al conocimiento de la literatura dramática y en el reconocimiento de las obras de autores destacados. Consideramos que es pertinente la descodificación y valoración de la dramaturgia de las vanguardias de América Central donde se analiza en cada obra dramática no sólo las implicaciones estético - ideológico, los contenidos temáticos, el contexto-histórico social y cultural sino también se explora la organización interna, el aporte y contribución de estos textos a la literatura dramática centroamericana mediante un estudio sistemático y crítico de las obras teatrales y diferentes formas del lenguaje, que nos permiten confrontar y reflexionar sobre la dramaturgia de América Central y su función como obra de arte.

## **1.2. Definición del corpus seleccionado**

Los textos seleccionados para nuestro análisis corresponden a obras escritas entre 1930 y 1960. Hemos elegido tres obras de la vanguardia guatemalteca: *Émulo Lipolidón* (1935) Miguel Ángel Asturias, *El Canciller Cadejo* (1940) y *Papa-Natas* (1938) Manuel Galich.

Tres obras de la vanguardia salvadoreña: *La ira del Cordero* (1931), Roberto Arturo Menéndez, *Luz Negra* (1957) Álvaro Menéndez Leal y *Funeral Home* (1957) de Walter Béneke.

Cuatro obras de la vanguardia nicaragüense: *Chinfonía Burguesa* (1931) José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, *Por los caminos van los campesinos* (1936-57) Pablo Antonio Cuadra, *La novia de Tola* (1939) Alberto Ordóñez y *La Petenera* (1938) de José Coronel Urtecho.



### **1.3. Objetivos**

#### **1.3.1 Generales**

- Analizar el discurso dramático de la vanguardia de América Central y sus implicaciones de carácter estético-ideológico en un corpus de textos escritos entre 1930-1960.
- Descodificar el discurso dramático de la vanguardia de América Central con base en el análisis semiológico del texto artístico.

#### **1.3.2. Específicos**

- Determinar procedimientos significativos en cada una de las obras seleccionadas (temáticas, cronotopo, didascálicas, intertextualidad y diégesis).
- Describir la forma escrituraria del género dramático en la época de la vanguardia.
- Realizar el análisis estilístico de cada uno de los discursos dramáticos seleccionados de acuerdo a las características propias del texto.
- Reconocer a los autores más representativos de la dramaturgia vanguardista de Guatemala, Nicaragua y El Salvador comprendida entre 1930-1960.

## **1.4. Hipótesis**

La dramaturgia de las vanguardias en América Central, especialmente en Guatemala, Nicaragua y El Salvador, asume implicaciones de carácter estético-ideológico que se pueden describir a partir del funcionamiento de los signos teatrales desde un proceso de significación social.

## 1.5. Antecedentes

En nuestra búsqueda hemos encontrado material de estudio sobre la vanguardia en particular, no de nuestro tema de estudio en específico, por lo que hemos realizado un registro de textos que hablan sobre la vanguardia del país seleccionado y algunos escritos sobre las obras en estudio. Como punto de partida o marco de referencia, tenemos algunos estudios sobre el movimiento de vanguardia, estos nos permitirán conocer el desarrollo de este movimiento literario y sus repercusiones.

En el caso de Nicaragua encontramos: *Entre la tradición y la modernidad: El movimiento nicaragüense de vanguardia*, de Jorge Eduardo Arellano, escrito en 1992, en el cual se aborda el contexto histórico literario, los antecedentes propulsores (1927-1931) y el desarrollo inicial (1931-1933), significado y proyecciones de la vanguardia nicaragüense. Arellano expresa: "... Con el grupo de vanguardia, por primera vez en el país una promoción literaria actuaba en equipo con profunda coordinación; así puede admirarse en los manifiestos y artículos, estudios y traducciones que elaboraban sus integrantes..." (Arellano, 1992, p. 13).

En Nicaragua, como en otros países, se inicia con manifiestos<sup>1</sup>, proclamas y publicación de revistas en las cuales publicaban sus poemas.

El movimiento nicaragüense de vanguardia no tuvo una exclusiva dimensión literaria: aunque creadoramente sólo se manifestaba en esa dirección, desde el principio expresó una actividad política- al menos teórica- simultáneamente a la literaria. Aspiraba a una renovación

---

<sup>1</sup> Manifiestos de la vanguardia nicaragüense se publica el viernes 17 de abril de 1931 con el título "*Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*" en el diario nicaragüense de Granada y lo firman: José Coronel Urtecho, Bruno Mongalo (el poeta herrero), Joaquín Pasos, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Castrillo (artista y bailarín), Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra, Joaquín Zavala Urtecho. Se reciben adhesiones de Cristino Paguaga Núñez, José Román, Alberto Ordóñez Argüello, Luis Downing Urtecho, Aníbal Torres, Carmen Sobalbarro. (Posteriormente se incorporan al movimiento: Francisco Pérez- Estrada, Edgardo Prado, Salvador Cardenal, Julio Ycaza Tigerino, y otros). Cincuenta aniversarios del movimiento de vanguardia. Revista El pez y la serpiente # 22-23. 1979.

integral de la vida nicaragüense y tuvo influencia decisiva en la historia contemporánea del país (Arellano, 1992, p. 13). Este estudio nos permite conocer desde los inicios de la vanguardia nicaragüense y la proyección que tuvo a pesar que no fueron muchas las obras dramáticas que se escribieron, pero si el desarrollo de la poesía y la prosa vanguardista.

En *Panorama de la Literatura Nicaragüense* (1982), Jorge Eduardo Arellano de manera muy breve hace mención de la escritura teatral; desde el período de la colonia hasta nuestros días, con respecto al tema de la vanguardia expuesto en el capítulo V de la primera parte que el autor, lo titula *Nuestros días*, Arellano expresa: “Hasta 1929, en que llegó de nuevo al poder el liberalismo apoyado por la intervención norteamericana, comenzó a gestarse una auténtica renovación literaria en Nicaragua. Lograda a través del llamado movimiento de vanguardia, este cambio tuvo de iniciador a José Coronel Urtecho” (Arellano, 1982, p. 57).

Arellano manifiesta que este fue el primer intento del movimiento de vanguardia por constituir un teatro abierto a una nueva perspectiva donde se planteaba la aventura de la libertad, el juego original y el rechazo de la lógica aristotélica. La misma actitud motivó *La Petenera* (1938) de José Coronel Urtecho y *El bailete del Oso burgués* (1942) de Pablo Antonio Cuadra. (Arellano, p. 156). Lo más significativo de este estudio es tal como su título lo indica, el autor realiza una panorámica completa de la literatura nicaragüense, pero sobre todo del acontecer y surgimiento de la vanguardia nicaragüense.

*El movimiento de vanguardia de Nicaragua: Análisis y antología* (2001), escrito por Pedro Xavier Solís quien realiza un análisis de lo que fue el movimiento de Vanguardia en Nicaragua y la repercusión que tuvo en la literatura nicaragüense. Solís manifiesta que este movimiento fue gestado entre 1927 y 1931 y modulado por la situación histórica de la intervención norteamericana, la gesta de protesta de Sandino, el caos de la post-guerra. Esta nueva forma irrumpe en imágenes desmesuradas y dislocaciones verbales, cambios eidéticos y estéticos, buceos en el universo nativista cuya penetración fermental creó con su palabra de raíz vernácula- como ningún otro movimiento- la expresión de la entidad nicaragüense y su renacimiento cultural (Solís, 2001, p. 199). El estudio realizado por Solís nos permite recoger los momentos más importantes del desarrollo de la vanguardia en Nicaragua y uno de sus aportes es la presentación de manifiesto, proclamas y textos poéticos que en su momento fueron desconocidos y algunos no fueron publicados.

En *Teatro en y de una comarca centroamericana. Ensayo-Histórico-Crítico (1993)*, escrito por José Roberto Cea recoge de manera general el teatro producido en El Salvador y las diferentes actividades culturales. El texto está dividido en actos en los que se realiza un breve inventario de las representaciones teatrales del país partiendo desde las pastorelas hasta el teatro de la actualidad, específicamente se menciona el quehacer teatral en El Salvador. En *La torre de marfil*, obra escrita en cuatro cuadros y dos actos, tiene como antecedente la obra *Ramona*, drama en seis cuadros del cual su autor, Francisco Gavidia, expresa: “Esta obra es la primera parte de *La torre de marfil* por tener la misma acción y los mismos personajes; pero ambas pueden representarse independientemente si se desea. Las dos juntas forman una representación de diez cuadros” (Cea, 1993, p. 64). La escritura es una especie de trilogía, pero con sentido independiente cada una de ellas. Refiriéndose a la vanguardia Gavidia manifiesta:

Mi concepto de lo que se llama vanguardismo en el teatro se limita a emplear las cosas modernas en el juego escénico. Así en *La torre de marfil* intervendrá el fonógrafo, hará solos o apartes, el teléfono desatará el nudo y traerá el desenlace un aeroplano. También en la primera parte que se titula *Ramona*, el cambio de decoraciones imita al del cinematógrafo; pero se puede sustituir por una sola decoración fija (Cea, 1993, p. 64).

Los elementos utilizados que auguran un teatro vanguardista y que son señalados como determinantes es el utilizar lo moderno en el juego escénico, en este caso el uso de los materiales escenográficos o parafernalia<sup>2</sup> descritos en la obra.

Otro estudio es *Del génesis al apocalipsis: la psiquis atormentada en La ira del cordero*, de Roberto Arturo Menéndez escrito por Miguel Ángel Náter en el 2015. Este trabajo está enfocado en el estudio de los referentes míticos y existenciales especialmente en los personajes principales de la obra *La ira del cordero*. Además, se hace énfasis en la reescritura del mito de Caín y Abel en función de la relación que existe en los padres cuando educan a sus hijos.

---

<sup>2</sup> Elementos de utilería propios de la puesta en escena, señalados a través de las acotaciones del autor.

Uno de los aportes en el estudio es la forma en que el autor interpela a cada uno de los protagonistas de la obra y extrae su sentir ante la vida y las circunstancias que le rodean.

En cuanto a la dramaturgia en Guatemala, Briceño (2008) expresa que Reverte en su libro *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica* se dedica al estudio de textos dramáticos de poetas y narradores de la vanguardia hispanoamericana. En este presenta una caracterización del teatro de las vanguardias a partir del estudio de las obras de Vicente Huidobro, Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Conrado Nalé Roxlo y Francisco Arriví. Briceño también señala que las vanguardias en América Latina operan por contagio geográfico y genérico: por un lado, en sus lecturas y viajes a Europa los autores hispanoamericanos asimilan las nuevas teorías y prácticas artísticas y, por otro, dentro de su propia obra deciden ensayar un teatro que ya han hecho en poesía o narrativa (Briceño, 2008, p.1). Los autores que ya han experimentado en la poesía y la narrativa vuelven su mirada a la dramaturgia tomando como experimento temas que han sido abordados de acuerdo con el contexto que se vive en América Latina.

Arrieta (2008), por su parte, manifiesta que en *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica* Reverte analiza la obra *Gilles de* Vicente Huidobro con el teatro de la crueldad de Artaud para trazar una posible relación entre estos textos dramáticos y el teatro de la crueldad como antecedentes del teatro del absurdo en Latinoamérica. Hace un análisis de la obra de Asturias *Cuculcán* (1937), como producto del sincretismo cultural en el que comparte los elementos de las leyendas de Guatemala y la fascinación que ejercieron en el autor los ballets rusos de la época, a manera de un antecedente del teatro experimental antropológico y como un epígono anacrónico del *Rabinal Achí*. Con respecto a Vallejo, señala que este se empeñó en la puesta en escena de sus obras a partir de la comprensión utilitaria del teatro como vía de transmisión de ideas revolucionarias en la que busca un teatro socialmente comprometido (Arrieta, 2008, p. 388).

En la obra de Reverte hay un especial énfasis en el desarrollo simultáneo y dependiente de la vanguardia en América Latina respecto de la vanguardia europea y estudia obras latinoamericanas en diálogo con el contexto teatral europeo de los años veinte y cuarenta: examina a Huidobro en relación con el teatro de la crueldad; a Vallejo a partir del teatro político soviético; a Arriví y Nalé Roxlo con obras del francés Jean Giraudoux,

Alejandro Casona y al Guatemalteco Miguel Ángel Asturias como uno de los primeros en elaborar una síntesis entre el teatro europeo y el teatro indígena (Briceño, 2008, p. 2).

Reverte, en su estudio, plantea también la necesidad de considerar dos etapas para elaborar un criterio histórico sobre la vanguardia en el teatro: 1- En la que aparecen aspectos innovadores en la producción teatral hispanoamericana. 2- En la que estos se asientan. Además, propone primero estudiar sus obras y luego volver a las generaciones, procede a la manera filológica tradicional, a postular la creación de un canon en términos del establecimiento de obras clave para explicar a partir de ellas los fenómenos culturales (Arrieta, 2008, p. 388). En este estudio se explican rasgos característicos presentes en las obras de autores centroamericanos específicos.

En este tipo de estudio que presenta tanto Reverte como Arrieta observamos que el teatro era una forma de manifestar las ideas y compromisos como escritores sin descuidar la escritura poética y narrativa. El autor pone de manifiesto sus ideas a partir de los contextos que viven los países en particular. Se escribe de acuerdo con las circunstancias históricas, sociales y políticas, pero con un sentido de crítica a los problemas que se presentan en la vida cotidiana.

Reverte sin embargo realiza un estudio comparado del teatro escrito por los vanguardistas hispanoamericanos, el estudio de un teatro dentro de lo literario y un estudio del teatro como práctica efímera. Los escritores elegidos no son dramaturgos sino narradores o poetas; sus textos son más poéticos que dramáticos. Son autores importantes dentro del ámbito cultural que incluye actitudes, compromisos y políticas de ruptura en la búsqueda del quiebre de géneros y cánones literarios. (Arrieta, 2008, p. 388).

Los autores dramáticos son poetas o narradores y realizan experimentos incluso con lo ya escrito. Para ellos el cambio en la estructura dramática o la novedad en la trama de la obra son elementos que le permiten recrear el texto dramático. La novedad, lo absurdo y el juego escénico serán algunos de los elementos a los que recurren los dramaturgos.

Otro estudio más específico realizado sobre las obras seleccionadas en nuestro corpus es: El estudio de Alessandra Chiriboga *Desencuentros en la vanguardia literaria: Nicaragua, Guatemala y Costa Rica (2015)*. En este estudio encontramos un capítulo titulado *El teatro vanguardista inaugural en Centroamérica: Performance, subjetividad y nación en Guatemala*. En este capítulo se analiza *Chinfonía burguesa* de Nicaragua y *Cuculcán* de Guatemala. La autora hace mención especialmente a la temática abordada como son los manifiestos, la poesía, escritos en prosa y algunas obras de teatro escritas en ese contexto. Uno de los aportes del estudio es el análisis historiográfico que se hace de los manifiestos.

Rafael Vargarruiz director y crítico de cine escribe *La vanguardia: José Coronel y su teatro*. Realiza un análisis de *Chinfonía burguesa* en el que manifiesta que esta obra se adelantó al absurdo por los elementos que se utilizan en ella. Vargarruiz realiza en su ensayo una comparación entre *La cantante calva* (1950) de Ionesco y *Chinfonía Burguesa* (1931) destacando elementos similares en el discurso dramático como son las acotaciones de escenografía, vestuario y características de los personajes y alguna similitud en los diálogos a pesar que fueron escritas con casi dos décadas de diferencia.

Todos estos escritos nos permitieron visualizar de una mejor manera nuestro objeto de estudio, teniendo como referencia lo que se ha dicho de algunas de las obras, el análisis crítico y algunos artículos que abordan diferentes temáticas de los textos seleccionados. No está demás decir que en nuestra búsqueda no encontramos estudios completos de la vanguardia dramática de los tres países seleccionados: Guatemala, El Salvador y Nicaragua, sino ensayos de algunos críticos, por lo que consideramos nuestro estudio un trabajo pionero sobre la dramaturgia de vanguardia en Centroamérica.



## 1.6. Marco Teórico

### 1.6.1. Fundamentación teórica de la vanguardia occidental

A nivel mundial, la vanguardia fue denominada como una serie de movimientos o ismos que implicaron una profunda ruptura con la estética del S.XIX, tanto con el realismo como con el naturalismo donde surgieron nuevas formas de expresión artística innovadoras. Estos ismos aparecen a partir de 1910 (futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, entre otros). Son movimientos como el Parnasianismo, el Simbolismo o el Modernismo y representan una preparación para esta innovación. Debemos destacar que la vanguardia surge con mayor énfasis en la poesía, alcanzando gran desarrollo tanto en los países europeos como en los latinoamericanos.

De la Fuente expresa que los creadores de la vanguardia convergen en la apuesta de una poesía y de una narrativa realista que insiste y apela a una fuerza de voluntad que trasciende sus fronteras regionales. Poetas y narradores luchan desde sus obras sin poner en riesgo su calidad estética. El auténtico compromiso de los escritores de vanguardia parte de un requisito de humanización, de una responsabilidad con su tiempo, participando como sujetos sociales en todos los frentes que les fue posible: la militancia política, el periodismo acusador, la academia, la bohemia, la protesta callejera y la ejecución silenciosa de la escritura (De la Fuente, 2007, p. 62). Para los vanguardistas “Comunicar fue una manera de existir, un deber con la historia, una acción que suponía ir de la interpretación a la transformación de la realidad con la fortaleza de sus palabras en defensa de una cultura mestiza...” (De la Fuente, p. 63).

Los textos poéticos, en prosa o en la escritura dramática, tratan de manifestar y comunicar el sentimiento de toda una época y el deseo de buscar su propia originalidad sin descuidar la identidad. Es precisamente esa transformación de la realidad a través de las palabras lo que hace que luego llegue a manifestarse en originalidad, así lo manifiesta Ángel Cruchaga en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria* citado por Osorio (1988), expresa que mientras muchos escritores niegan que haya existido esa vanguardia, o sea la actitud extrema de lucha en el movimiento de las ideas estéticas, algunos le asignan una situación precisa que difícilmente podría negarse, ya que ese concepto es como el afán

constante de la juventud que en todos los climas y épocas ha tratado de superarse y de vislumbrar un camino en la originalidad (Osorio, 1988, p. 365).

### **1.6.2. Conceptualización y evolución de la vanguardia**

Para comprender mejor nuestro objeto de estudio es necesario conceptualizar y conocer el origen y evolución de la vanguardia con la finalidad de elegir el concepto que nos guiará en nuestro análisis. La palabra vanguardia viene del vocablo “Littérature d’avantgarde” (1919), se trata de un movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo que no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a ninguna inmovilidad. Según el Diccionario de la Real Academia Española, vanguardia es: “Avanzada de un grupo o de un movimiento ideológico, político, literario, artístico”. Surge como una necesidad de manifestarse, de crear nuevas formas artísticas que rompan con la norma y provoque una reacción en el lector espectador. En la pintura, en la poesía y el teatro la vanguardia llega a provocar ruptura, y a la vez apertura a la creación. Jorge Schwartz cuando se refiere a la vanguardia expresa:

Hacia fines de los años 20, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra vanguardia mediante la clásica oposición del arte por el arte y el arte comprometido. En realidad, la controversia no se da en torno de la utilización específica del término sino en el sentido más amplio de una definición del propio estatuto del arte (Schwartz, 1991, p. 32).

Schwartz (1991) sostiene además que las décadas del 30 y 40 son las que marcan el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas dentro del sistema, al considerarlas expresión de un arte decadente. Al mismo tiempo en que las facciones anarquistas y comunistas se apropiaban del término vanguardia, como sinónimo de una actitud partidaria capaz de transformar a la sociedad, el surgimiento de los ismos europeos dio un gran margen para la experimentación artística: Las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales (Schwartz, 1991, p. 34). La vanguardia se

oponía a los valores del pasado, pero también tenía una posición determinada ante los aspectos políticos y sociales de acuerdo a su entorno y a sus experiencias individuales.

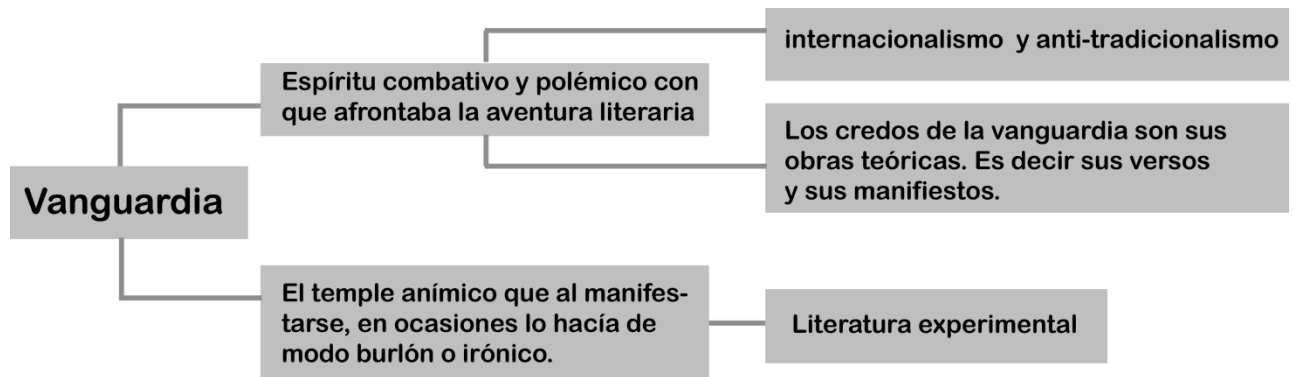
Gabrio Zapelli (2003), expresa que a la vanguardia se le atribuyen también propiedades ambiguas que podrían resumirse en frases como: vocación al ataque, capacidad de sorprender, afán de novedad, disponibilidad a la improvisación y cada tipo de fenómeno de brote espontáneo que, por alguna razón, provoque comportamiento incontrolado. Para Zapelli (2003), una vanguardia impone su poética a sus obras puesto que al no existir centralidad ideológica no hay posibilidad de reconocer a una vanguardia. Lo más valioso de la vanguardia es la profundización poética mucho más que por sus obras producidas, se caracteriza por su especificidad poética pese a sus productos. La continuidad no es un elemento fundamental para la vanguardia, su autodestrucción es aventura hacia otras aventuras.

En palabras de Zapelli la vanguardia es explosiva, no busca la conservación, por el contrario, busca el olvido, el instante del evento que termina, el fracaso de las celebraciones. La vanguardia termina al acabar con su fuerza prepositiva; en ella no existe la posibilidad de convertir a esta fuerza de aceleración en estática supervivencia. La conservación, expresa Zapelli (2003), podría institucionalizar la vanguardia, lo cual sería la negación de su carga revolucionaria, algo por aburrir a la fuerza poética y la conservación implica necesariamente el concepto de tradición. La tradición es favorable a la continuidad y a las formas de vida colectiva, pero es adversa a los cambios bruscos y radicales. La Vanguardia no ha significado una escuela, tendencia o una manera determinada de persistencia.

A partir de esta idea, podemos deducir que no fue pretensión de los vanguardistas crear una escuela o movimiento, que perdurara a través del tiempo, sino por el contrario el afán de ellos fue el de crear arte de forma innovadora, con un estilo propio, es decir, a su manera personal o colectiva. Por su parte, De Torre expresa que “Los credos de la vanguardia son sus obras teóricas... lo representativo está en sus manifiestos... de ahí que la obra de vanguardia en su momento más típico, haya sido esencialmente lírica y teórica, poblada de versos y erizada de manifiestos” (De Torre, 1971, p. 27).

Los manifiestos constituyen una literatura que expresa desde lo más profundo los sentimientos y anhelos de los jóvenes vanguardistas, en ellos se predica el pensamiento de búsqueda y protesta que corresponde al momento que les toca vivir. En sus obras se manifiesta la disconformidad y su lucha por hacer cambios no solo en la obra de arte, sino en las estructuras políticas, sociales y económicas del momento. De Torre (1971, p. 27) en su texto *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, describe también la vanguardia como una literatura experimental e innovadora. En el siguiente cuadro podemos apreciar la conceptualización de vanguardia, como una literatura experimental e innovadora de acuerdo a las características que señala De Torre (1971).

**Cuadro 1. La vanguardia una literatura experimental e innovadora según De Torre.**



Cada una de estas características obedece a principios y normas de la vanguardia que surge con gran fuerza en la poesía y se manifiesta en la narrativa y la literatura dramática. De Torre (1971) sostiene, por su parte, que fue en la poesía particularmente donde surgieron modos, sentimientos, rasgos de estilo que luego se hizo más notoria al pasar a zonas de más alcance, más frecuentados por los lectores, al encarnar en seres de ficción y en creaciones dramáticas (De Torre, 1971, p. 27).

De Torre (1971), también expresa que las vanguardias históricas, por su parte afrontaron su tarea con la conciencia decisiva, de que no están determinadas a asentarse sobre unas reglas del juego preestablecidas por ninguna instancia, ni siquiera por la propia propuesta por las vanguardias precedentes o incluso coetáneas, sino que pueden y deben

trazarlas ex novo, materializando el universo requerido por la voluntad alternativa de la que parten en función de su propio desarrollo histórico.

Las reglas del juego, según Jaime Brihuega (1996, p.127), se refieren tanto a la condición de lo artístico, como a la del contexto en que lo artístico se manifiesta; o la adjetivación de la propia condición humana de quien fabrica el arte y de quien lo recibe. Es decir, no solo desde la base de su forma y sus principios sino del efecto que pueda producir en el que recibe el producto de su arte. El marco de referencia en que se mueven las vanguardias según Brihuega (1996, p. 127) son aquellas que se dan:

- A través de la realidad tangible de sus nuevos lenguajes visuales asentados sobre objetos que han visto modificado su estatuto.
- En la fundamentación de un marco teórico legitimador de estos objetos y lenguajes de la nueva dimensión global propuesta para el hecho artístico.
- A partir de la propia naturaleza de la praxis artística como proyección funcional del ser humano o de los colectivos en los que se encuadra.

De acuerdo con el planteamiento de Brihuega, la literatura en el periodo de la vanguardia fue esencialmente con predominio en la poesía, tanto en las ideas como en los sentimientos. Brihuega describe la vanguardia como hechos, ideas, actitudes y lenguajes visuales, polarizados en uno de los extremos de esa dialéctica de confrontación que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la “institución arte” y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa (Brihuega, 1996, p. 127).

De lo dicho anteriormente, encontramos que lo trascendental de este movimiento es la ruptura del orden establecido y el predominio de ideas y conceptos nuevos que van a renovar la escritura poética, narrativa y dramática, tomando en cuenta no sólo al que escribe y lo que produce, sino también a quien va a consumir ese producto.

El receptor consumidor de una poética diferente y nueva es parte de un público que experimenta la lectura de nuevas formas de escritura. Parte de una fuerza que va hacia adelante con la acción de experimentar, investigar sus raíces para transmitir con originalidad ritos, costumbres, canciones, noticias y hechos que van de generación en generación, que a su vez provoca cierto escándalo a la generación presente; pero que cuida su estética en la forma y el estilo para conservar y asegurar su permanencia. Parece contradictorio, pero en su afán de producir algo diferente tanto de manera individual como colectiva la vanguardia llega a constituir un movimiento que deja un precedente posiblemente no para que se continúe sino con la intención de crear la novedad.

Posiblemente no era este el propósito de esta generación, sin embargo, logran de manera individual y en conjunto una nueva dinámica de expresar ideas, sentimientos y manifestar el reflejo de la sociedad de su tiempo. De forma individual pero también colectiva se proponen crear a partir de la experimentación y el rescate de elementos autóctonos que nos identifican y forman parte de nuestro quehacer cotidiano sin descuidar su comportamiento social, político y cultural en el que está sumergido. En sus textos se manifiesta de forma abierta la crítica permanente y decidida pero también la creatividad en el uso del lenguaje.

### **1.6.3. Las vanguardias dramáticas europeas 1930-1960**

Para comprender mejor el surgimiento y evolución de la historia de las vanguardias examinaremos a sus principales representantes quienes presentan en sus obras un realismo marcado y diferentes tipos de personajes cargados de una manifestación psicológica, que los convertirá a veces en personajes que se desenvuelven en un ambiente mágico e irreal y otras en seres tomados de la vida cotidiana. Tanto en Europa como en Norteamérica quienes escriben son autores dramáticos, que asumen temáticas del acontecer cotidiano, o el de personajes que les permiten manifestar su crítica hacia ese desorden social, o simplemente resaltar valores propios de la época y de la sociedad.

No está demás decir que solo tomaremos en nuestro resumen como puntos de referencia algunos de los escritores que escriben de la década del 30 al 60 para poder establecer rasgos y significados característicos de la vanguardia dramática o destacar aquellos

que marcan las diferencias, porque encontraremos en sus principales representantes hombres de teatro que se dedican a la escritura dramática con un vínculo en su quehacer que va desde la dirección teatral hasta la actuación, la mayoría de ellos son autores y directores de su propio texto dramático.

Según Howard Lawzon en 1928, a los 46 años Jean Giraudoux (1882-1944) se reveló como el mejor dramaturgo de su época. La fantasía de sus temas, la agilidad de la acción y la poética de los diálogos contienen una apariencia de desenvoltura y a menudo de humor. La retórica e imaginación le proviene de fuentes antiguas, la acción en sus obras puede tener lugar en Argos, en Tebas o en Troya. Pero su medio es la estrecha vida de la clase media. En sus personajes siempre aparecen los mezquinos funcionarios, los sucios hombres de negocios, y sobre todo la mortal rutina que destruye el espíritu humano (Lawzon, 1976, p. 19).

Lawzon (1976) expresa que la ambientación en las obras de Giraudoux tiene a veces un carácter mágico e irreal, como en *Intermezzo* (1933) u *Ondine* (*Ondina*, 1939), mientras en otras obras recurre a mitos de la antigüedad clásica como en *Anfitrión* (1938), *Electra* (1937); donde detrás de una sonrisa cordial, comprensiva e inteligente, se encuentra algo consistente al que no será ajeno un cierto tono de amargura y a veces de pesimismo. Los problemas de la guerra y de la paz se plantean y debaten en la obra *La guerra de Troya no estallará* (1935).

La guerra a través del tiempo, será un elemento constante que estará marcando el estado de ánimo de los dramaturgos, son los contextos los que van cambiando y las circunstancias que le rodean al escritor, pero las problemáticas continúan siendo las mismas y los más perjudicados en esta historia de la guerra es el pueblo, donde hombres y mujeres ponen su cuota de sangre y dolor. Esta será una de las temáticas principales de los autores de la vanguardia europea. Son muchos los dramaturgos que se apropian de su entorno que luego será reflejado en sus escritos. Jean Anouilh (1910-1987) por ejemplo, discípulo de Giraudoux “aprovecha una serie de elementos de su maestro, y les imprime a sus obras un tono de desgarradora crudeza pesimista” como en la obra *La salvaje* (1938) y *Antígona* en (1942). (Lawzon, 1976, p. 19). El entorno forma parte del contenido temático de la obra dramática.

Lawzon (1976) menciona que Jean Cocteau (1889-1963) es también un dramaturgo de este periodo vanguardista y en sus obras dramáticas muestra la psicología humana en los

diferentes tipos de personajes que crea, por ejemplo, *La tierra es redonda* (1938) Orfeo (1927). Cocteau cultivó todos los géneros, en *Orphée (Orfeo 1927)*, trata al modo surrealista el antiguo mito, en el monólogo *La voix humaine (La voz humana 1930)* aborda el tema de la soledad a través de un personaje que habla por teléfono. Escribe también *Les parents terribles (Los padres terribles 1938)* son algunas de sus obras más destacadas. Incursionó en todos los terrenos artísticos y literarios, como diletante de los movimientos vanguardísticos, sin adherirse plenamente a ninguno.

Entre los dramaturgos destacados de la vanguardia está Antonin Artaud (1896-1948), actor teatral y cinematográfico, pasó por el surrealismo, se hizo famoso por sus espectaculares excentricidades y blasfemias. El influjo que ejerció en el teatro de vanguardia es propugnando el retorno a una mentalidad primitiva, y de liberación de todo condicionamiento racional por la crueldad: *Le théâtre de la cruauté (El teatro de la crueldad, 1935)*. Artaud pedía un teatro de la crueldad que “Proporcione al espectador verdaderos sueños... sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano, no fingido e ilusorio, sino interior” (Lawson, 1976, p. 25).

El dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) señala Lawson (1976) fue uno de los autores que renovó el teatro moderno que durante largos años permaneció sin lograr grandes cambios, entre la pompa verbal y la afectada grandiosidad acompañada de grandes prolongaciones del drama burgués realista. Pirandello transforma la escena, e incursiona con una nueva técnica que trastoca todas las convenciones dramáticas. Escribe *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Enrique IV*, (1922), *Esta noche se improvisa*, (1930), son algunos de los principales dramas, en los que se ilustra su concepción del hombre como un ser impenetrable, cuya verdad, así como la del mundo que le rodea, cambia según la óptica de cada espectador. El juego poético con los planos de lo real y lo imaginario, produce una cierta desazón que Pirandello buscaba para explicar con amarga ironía su peculiar problemática psicológica de la personalidad humana.

En Italia contemporáneo de Pirandello, también está Hugo Beta (1892-1953) magistrado que ejerció su carrera durante 30 años y se dedicó al teatro, entre sus obras se encuentra *La Patrona*, (1927), *Corrupción en el palacio de justicia*, (1949), *Delito en la isla*



*de las cabras* (1950), *El jugador* (1951) entre otras. Su trágica y angustiada visión del mundo moderno se plasma en su obra dramática.

En Alemania el expresionismo fue el núcleo inicial del que arranca la mayoría de los dramaturgos contemporáneos, el lenguaje dramático tenía antecedentes en la tradición nacional (Sturm und Drang). Erwin Piscator (1893-1966) reveló posibilidades de efectos inéditos procedentes de técnicas cinematográficas y autores como George Káiser (1878-1945) impusieron una nueva concepción de un teatro anti-sicológico y anti-pintoresco, agresivo y contrastado *De la mañana a la media noche*, 1916 y *Gas*, 1918-1920, que aborda el problema del hombre de la era industrial esclavo de la máquina.

El escritor Bertoldt Brecht (1898-1956) expresa Lawzon (1976), manifestará su rebeldía contra el orden establecido en su primera obra dramática *Baal* (1918). En esta obra utiliza los procedimientos del expresionismo. Parodia del expresionismo es *Tambores en la noche*, (1919). Brecht, en la escritura de sus obras sucesivas, va madurando sus ideas políticas y su concepción de un teatro que pretende todo lo contrario del naturalismo; en vez de tratar de que el espectador se identifique con los personajes, quiere distanciarlos a fin de que, al adquirir perspectiva, estos personajes aparezcan dentro del mundo que les rodea y sean reconocidos a un tiempo como actores y como productos de ese mundo.

Lawzon (1976) manifiesta también que los dramas de Brecht tienen estructura, clímax y un vínculo emocional mucho más firme que la participación lacrimógena o la risa ociosa del espectáculo comercial habitual entre la obra actuada y el público. El ámbito y el vigor de la acción tienden a asumir un aspecto narrativo; utiliza técnicas de montaje que intercala con estados de ánimo y acontecimientos, con agudos contrastes. Su mayor contribución al teatro es haber restaurado las dimensiones clásicas de significado-histórico, moral y personal que habían desaparecido del teatro moderno. Es la teoría del Distanciamiento que tanta influencia ha ejercido en el teatro contemporáneo (Lawzon, 1976, p. 41).

En *Mann is Mann (Hombre por hombre)*, (1925) señala Lawzon (1976), se habla sobre la vida militar y nos pone en contacto con algunos rasgos típicos del autor: este asume la máscara de Kipling para exagerar aún más su parodia y de vez en cuando intercala una canción al estilo de las baladas del poeta que caricaturiza para subrayar la lección que hay que

extraer de un pasaje determinado. Para Brecht la finalidad didáctica debe ser consustancial al teatro (transformación de los hombres por el espíritu militar y religioso).

Howard Lawzon (1976) cuando se refiere al dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989) manifiesta que en él la crítica social se opaca y se divorcia de la realidad. La forma de expresión como la del contenido se mantiene fiel a los principios e ideales de sus protagonistas que son los ideales de su autor. Un poder invisible ha destruido la humanidad de los personajes, los cuales solo son capaces de hacer comentarios filosóficos, que a menudo poseen vis cómica, sobre su destino. Esto es el fin del mundo, el fin del drama. La negativa a asumir la acción de esta. Beckett en *Honor a Dios* (1959), se muestra inflexible y prefiere la muerte a renunciar a su ideal (Lawzon, 1976, p. 23). La forma de expresión como la del contenido se mantiene fiel a los principios e ideales de sus protagonistas que son los ideales de su autor. Beckett según Howard (1976) logra una especie de dramatismo teatral mediante la negación de todos los valores teatrales. En *Esperando a Godot*, los dos desventurados caminantes desconocen el motivo de su espera, expresa Lawzon cuando se refiere a una de las obras más importantes de Beckett y menciona que en ella el autor:

Adopta el principio de la indeterminación, lo cual niega todo significado dramático. El primer acto termina con la aparición del muchacho que les informa que el señor Godot no puede venir. Esta misma información se les suministra de igual modo al final de la obra. La acción es circular; las figuras perdidas del crepúsculo son las mismas al final que al inicio (Lawzon, 1976, p. 23).

En cambio, en el dramaturgo Eugene Ionesco (1912-1994), el concepto de futilidad se aplica a la vida de la clase media, al dirigir su ataque contra los valores de la clase media, sus personajes no pueden pensar consistentemente. No solo han perdido su voluntad; han perdido sus mentes, también sus personalidades se han desintegrado, por lo tanto, no saben quiénes son. *La soprano calva*, a la cual Ionesco llama antiteatro abre con el señor y la señora Smith: “Hemos comido bien esta noche. Esto se debe a que vivimos en los suburbios de Londres ya que nos llamamos Smith” (Lawzon, 1976, p. 24). Pronto se descubre que están irremediabilmente confundidos con respecto al tiempo y a la identidad humana. El final es una repetición exacta de todo lo que se ha dicho al principio.

El dramaturgo Jean Genet (1910-1986), con sus personajes, también describe a gente que ha perdido su identidad, pero ya no están rodeados por la seguridad que les ofrece un ambiente burgués. Han perdido su inocencia; sus personajes hombres y mujeres carecen de consciencia en un sentido tanto cognoscitivo como moral. Incluso su sexo es incierto. En la obra *Las criadas*, el autor quiere que las dos hermanas (cuyas personalidades es intercambiables) sean interpretadas por actores masculinos (Lawzon, 1976, p. 24). La pérdida de la identidad y la inconsciencia de los personajes protagonistas serán una constante en las obras de Genet así como su crítica a la sociedad de su época, la cual describe vacía y sin sentido. En una introducción a *Las criadas*, Sartre (citado por Lawzon, p. 24) comenta que Genet:

Ha logrado transmitir a su pensamiento un movimiento cada vez más circular, detesta la sociedad que lo rechaza y que él quiere aniquilar. El autor ve el mundo como una pesadilla enigmática, sus personajes son herméticos que buscan cualquier ilusión que les permita escapar de la agonía informal de sus nombres.

Ionesco, citado por Lawzon, también menciona: “Lo cómico es lo trágico, y la tragedia del hombre, risible, sin una nueva virginidad del espíritu, sin una visión purificada de la realidad existencial, no puede haber teatro; tampoco puede haber arte” (Lawzon, 1976, p. 25). Podemos observar que en los dramaturgos mencionados se vislumbra una escritura que estará en relación con la realidad circundante, basada en los hechos cotidianos donde la guerra, la vida y la muerte se presentan muchas veces sin sentido, sin ilusión ni esperanza. Cada uno de los dramaturgos presenta a través de sus obras a hombres y mujeres en circunstancias cotidianas pero particulares con problemáticas que tienen que ver con la existencia de la vida, pero en un contexto que les impulsa a actuar de forma desordenada y muchas veces sin sentido.

Los autores de la vanguardia teatral europea retratan en sus obras los vicios y descomposición de una sociedad donde el humor se convierte en una máscara trágica, la pérdida de valores y el sentido de la vida consciente es de una existencia sin sentido lógico, en donde la vida se vuelve cada vez más una ilusión, cada dramaturgo muestra los hechos de su entorno en el que refleja su punto de vista involucrándose o tomando distancia pero comprometido con el papel que juega como individuo y su responsabilidad de escritor ante la

sociedad, al transmitir un mensaje, señalando y marcando de manera particular su visión del mundo y de la realidad en la que se encuentra inmerso. La propuesta de estos autores es realizar un retrato de la realidad circundante a partir de los diferentes planteamientos de las temáticas en los que sus personajes se ven inmersos, pero siempre comprometidos en hacer una crítica de la realidad a través del arte dramático y, por ende, este como reflejo de la vida.

Los personajes son hombres y mujeres que han perdido su propia identidad, son seres que viven sus propias ilusiones o desilusiones, enajenados por el paso del tiempo y el acontecer de otro día que no causa grandes esperanzas o infortunios. Cada uno se siente atrapado en la diaria rutina y su actuar no le permite reaccionar, es como si no pasara de pronto nada y todo permaneciera inerte frente a los problemas y conflictos internos y en relación con el entorno. A manera de resumen de los rasgos estéticos que se imprimen mencionamos los que consideramos más importantes:

- El distanciamiento como técnica dramaturgica.
- Los diálogos que conforman pequeños monólogos porque cada personaje vive en su propio mundo de manera individual aun cuando permanezcan juntos.
- El absurdo no solo de los objetos que son utilizados, sino del contenido simbólico que representan.
- Temáticas que aborda son: hechos cotidianos de la guerra, la vida y la muerte.
- Sus personajes han perdido su propia identidad, así como la conciencia del tiempo y del espacio.
- El tempo- ritmo en que se mueven los personajes es siempre circular, se inicia y termina de manera similar.
- El lenguaje poético y metafórico utilizado
- La estructura dramática rompe con la convención tradicional y se emplea una confrontación con el público para distanciarlos de la realidad o hacerles olvidar su propia existencia.

Una de sus prioridades de la vanguardia europea, fue defender nuevas fuerzas y tendencias del teatro en todas sus manifestaciones artísticas, teniendo presente nuevas exigencias y diferentes formas estéticas, sistematizando todas las innovaciones culturales, basadas en la investigación y que serían su legado para las nuevas generaciones. Cada uno de los dramaturgos experimenta, crea y recrea poniendo al servicio del grupo novedades, ingenio y creatividad que hacen de la obra de arte un producto artístico nuevo, novedoso y original. Los dramaturgos exponen en sus obras temáticas que tienen que ver con el entorno y la vida cotidiana y muchas veces sin sentido. Cabe destacar que este grupo de dramaturgos son hombres de teatro y se dedican a la escritura dramática o el quehacer teatral. (Ver el cuadro en anexo autores, obras y características de la vanguardia europea).

#### **1.6.4. La vanguardia dramática en Hispanoamérica**

Para acercarnos a la vanguardia teatral hispanoamericana lo haremos a partir del criterio de algunos estudiosos de la vanguardia teatral en estos países y de sus obras. Es importante hacer notar que a diferencia de los dramaturgos europeos o norteamericanos estos escritores fueron poetas y narradores antes de incursionar en la dramaturgia. Experimentan en textos poéticos o con temas que ya han tocado en la narrativa para crear una nueva forma de expresión, la teatral.

Nelson Osorio (1985), citado por De la Fuente, expresa que las vanguardias que emergen en los países latinoamericanos, en su afán de liberación y desarrollo de una conciencia de identidad, proponen: “Dejar de considerarlas un epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlas como respuestas a condiciones históricas concretas” (De la Fuente, 2007, p. 69). Sus distintas modalidades y géneros, en especial la poesía y la narrativa, se ordenan en un discurso que parte desde una perspectiva artística provocada por el desgaste de las formas y de las estructuras de convivencia social. En la narrativa se expresa la visión de mundo tanto individual como colectivo en las diferentes temáticas que abordan.

Las características de la vanguardia latinoamericana son muy diferentes en sus elementos estructurales, en sus perspectivas narrativas y en la identificación con el país, la

temporalidad y los acontecimientos. Los temas se sitúan en el campo, la selva, el barrio industrial o el barrio marginal de la ciudad; su noosfera hace evidente los pormenores sobre el sistema y las condiciones de trabajo de los asalariados (De la Fuente, 2007, p. 69). La vanguardia latinoamericana se da más en la poética y la narrativa, a partir de los contextos en que vive cada país, son estos escritores como Vicente Huidobro, Miguel Ángel Asturias, entre otros, los que comienzan a experimentar en la dramaturgia pero a partir de una escritura ya hecha en el discurso narrativo o poético, lo mismo sucederá en Centroamérica, donde poetas y narradores comenzarán a escribir literatura dramática a partir de la poesía y de las circunstancias históricas, políticas y sociales que le rodean.

De la Fuente (2007) expresa que la mayoría de los personajes de las obras son emigrantes, no necesariamente de un país a otro, sino que es una forma de destierro al interior del país en busca de fuentes de trabajo, lo cual se traduce en desarraigo y falta de inserción social como referente de identidades en fuga. Por el nivel de conciencia ideológica de los personajes, la novela social proletaria, se puede considerar de aprendizaje y enseñanza y como relato pedagógico orientado al discernimiento moral y ético. En algunas de ellas, se observa una cierta tendencia panfletaria e inclinación a la caricatura en la relación ricos-pobres, oligarquía-pueblo (De la Fuente, p. 69). Los personajes, tiempo y acontecimientos, se ajustan a un concepto de estilo determinado por la clase social y a una perspectiva de la vida, estructurada en un lenguaje que pone énfasis en la responsabilidad social del arte y en los artistas como vehículo del progreso, evolución del realismo y del socialismo.

De la Fuente manifiesta que la honestidad de los narradores es una opción más fuerte que las técnicas de composición y el preciosismo verbal. Son novelas que buscan consolidarse por su importancia humana antes que por su trama literaria. Las características específicas que acusan las novelas sociales proletarias son de tipo experimental e incorporan las novedades y cambios de la más pura solidez estética, de la lírica creacionista como la novela-film de Huidobro, destacando la angustia y las penurias de tres actores sociales emergentes: el proletariado movilizad, sus familias en la retaguardia y el conglomerado de jóvenes, estudiantes e intelectuales (De la Fuente, 2007, p. 69).

El recurso del diseño visual o cinematográfico, señala De la Fuente (2007), también permite la ruptura de la linealidad temporal, el empleo de la imagen dinamizada, el uso de la

perspectiva múltiple, el uso del monólogo interior y de modalidades retóricas como la estampa y la hipotaxis que facilita la subordinación de los personajes al tiempo-espacio, a las circunstancias sociales y a los acontecimientos. El tiempo es subjetividad y la realidad objetividad.

Los comienzos del siglo XX inauguran la época de oro del teatro, donde sobresalen Roberto J. Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere, quienes dan un gran impulso a la actividad escénica, basados en una estética costumbrista. En los comienzos del siglo XX, paralelamente a la tendencia romántica de retaguardia, se nota cada vez más que el teatro en la América Latina va incorporando a su repertorio la expresión de una problemática propia. La renovación de la temática dictó también el cambio de la técnica, aunque tardíamente. Muchos de estos autores que años antes habían florecido en la novela se inician ahora en el teatro (Rivas, 1970, p. 11). En el teatro se presentan también características propias del realismo y naturalismo, los autores plasman en sus obras detalles de la vida cotidiana que surge en un estilo propio, de un teatro en busca de su propia identidad, tanto en los contenidos temáticos como en la elaboración de sus personajes.

Rivas expresa que una de las características principales del estilo naturalista es la del detalle, la reproducción casi fotográfica de la vida. Esta tradición literaria era la más practicada para la creación de los respectivos teatros nacionales en Hispanoamérica. El teatro del argentino Florencio Sánchez, realista-naturalista, cuyo alcance va más allá del costumbrismo, ejemplifica esta etapa inicial del desarrollo del verdadero teatro latinoamericano (Rivas, 1970, p. 11). La década del 40 se caracterizó por la afirmación y consolidación del teatro independiente. Nuevos dramaturgos sobresalen como Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani y Aurelio Ferreti, quienes estrenan sus primeras obras. Una segunda etapa del teatro independiente se desarrolló en los umbrales de los años 50. En 1949 Carlos Gorostiza escribe *El pan de la locura*, *Los prójimos*, *El acompañamiento* y estrena *El puente*. Autores como Pablo Palant escribe *El Escarabajo*, Juan Carlos Ghiano *La puerta del río*; *Narcisa Garay*; *Mujer para llorar*, Juan Carlos Gené *El Herrero y el diablo* y Osvaldo Dragún *La peste viene de Melos e Historias para ser contadas* (Arrieta, 2008, p. 388).

En la década del 60 se da una época de cambios y cuestionamientos sociales, éticos y estéticos que producen una nueva renovación tanto en la escritura teatral como en la puesta en

escena en la cual se perfilan diferentes direcciones Arrieta (2008, p. 388) menciona las siguientes:

- a. El teatro de vanguardia y experimentación, a la luz de las búsquedas iniciadas en el instituto Di Tella, con las producciones de Eduardo Pavlosky *Espera trágica*, *El señor Galindez* y de Griselda Gambaro *El desatino*, *El campo*, son obras que vigorizan la escena latinoamericana.
- b. El realismo social, representado por *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac. *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa o *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rosenmacher.
- c. El nuevo grotesco, representado por *La Fiaca* de Ricardo Talesnik, *La valija* de Julio Mauricio o *La Nona* de Roberto Cossa. Osvaldo Dragún *La peste viene de Melos e Historias para ser contadas*.

Al referirse a la evolución técnica y estilística del arte teatral Rivas expresa que no ha sido comparable a la poesía y novelística hispanoamericana. Sin embargo, en las últimas dos décadas surgen en Hispanoamérica nuevas generaciones de dramaturgos desprendidos de las manías localistas y despiertos a las nuevas corrientes estéticas y los problemas del mundo actual. Al comentar esta renovación teatral de Hispanoamérica en los años de 1970, Frank Dauster señala cuatro dramaturgos: Carlos Gorostiza, Emilio Carballido, Carlos Solórzano y René Marqués (Rivas, 1970, p.12).

En México, Rodolfo Usigli es una de las figuras más representativas de la dramaturgia hispanoamericana salvadoreña del siglo XX. Su obra representa por primera vez un esfuerzo serio por crear un teatro nacional y universal. Es autor de muchas obras con una trayectoria desde 1932 con temas políticos y sociales en una literatura escénica que satiriza los vicios sobresalientes en la política. Rivas (1970, p. 21) manifiesta: “Usigle sigue la línea del realismo que prevalecerá más tarde. *El gesticulador* (1937) es una obra tan equilibrada que podría servir para ilustrar la teoría de las piezas bien hechas”. Entre sus obras se destacan *La familia cena en casa* (1942), *El niño y la niebla* (1936). En México Usigle sienta las bases del teatro de esencia realista, igual que Gorostiza y Villaurrutia van produciendo piezas deliberadamente más comerciales para acercarse al pueblo y sacrificar sus calidades literarias (Rivas, 1970, p. 21). Meyran, por su parte, expresa:



... en el teatro los personajes de Usigle hablan el discurso político, el discurso histórico, el discurso familiar, el discurso onírico, teatraliza la realidad que describe usando la metáfora de la vida como teatro... Esta estética aparece en Europa a partir del S: XVI y hay una relación estrecha entre esa dramaturgia y el advenimiento en Europa de la escena a la italiana, organizada según las leyes ópticas de la perspectiva teatral (Meyran, 1993, p. 173).

En el teatro de Usigle los personajes hablan el discurso político que obedece a la realidad histórica y política que viven sus protagonistas, estos son personajes de la vida cotidiana. Meyran señala:” ... el espíritu crítico no se puede disolver en el espectáculo, ni en el tema de la obra, éste permanece firmemente irreductible...” (Meyran, 1993, p. 175). La constante de su escritura es educar, construir y transformar, es decir crear un teatro nuevo que contribuya al pensamiento de la sociedad. Sus obras reflejan problemas cotidianos que viven sus protagonistas teniendo siempre presente el contexto histórico, social y político en que se mueven.

### **1.6.5. La vanguardia dramática centroamericana**

El período de vanguardia comprendido entre 1930 y 1960 no es el mismo para todos los países de la región centroamericana, en el caso de Nicaragua surge a partir de 1927 y 1949. En otros países de América Central, las fechas varían en relación con escritos desde 1910 hasta 1959, que se escriben poemas, relatos en prosa, manifiestos y otros. Elegimos para nuestro corpus la escritura o publicaciones de obras dramáticas entre 1930 a 1960 por considerar el período de mayor producción dramática.

La vanguardia adopta un nuevo discurso en relación con los viejos moldes establecidos con anterioridad y se produce una literatura que rompe con las normas, estructuras y estilos de la tradición literaria y cultural que hasta el momento se habían mantenido. Durante este nuevo movimiento se producen actividades especiales, es decir que los grupos que se conforman como vanguardia, no solo se preocupan de la escritura, sino que tratan de conformar todo un conjunto de actividades que le permiten explorar e investigar,

pero además denunciar y cuestionar todas las formas del arte. Entre sus actividades, además de recitales, se dan a la tarea de crear nuevas revistas y periódicos en los que publican sus poemas, proclamas, manifiestos<sup>3</sup> e investigaciones.

Los vanguardistas buscan una nueva expresión que muestre una verdadera identidad nacional a través de las raíces culturales revolucionando y trasladando a la obra de arte: temática, contenido, forma, tiempo y espacio, lenguaje, rima, ritmo, imágenes, etc., creando una verdadera revolución no solo en la literatura, sino en la plástica, en la música y otras formas artísticas. No hay estudios de conjunto de la vanguardia en Centroamérica y es por eso que lo hacemos por países en los que se manifiesta un deseo de expresarse a través de la literatura dramática.

#### **1.6.5.1. Nicaragua**

En Nicaragua la vanguardia inicia en la poesía explícitamente, pero se va desarrollando y cultivando también en la narrativa y la dramaturgia. Los autores son poetas y narradores específicamente. Los vanguardistas nicaragüenses, expresaban:

No estamos tratando de innovar, sino de seguir el ritmo de los tiempos nuevos, de la vida, que se renueva sola. Estamos únicamente tratando de hacer, de comenzar, a hacer lo que nunca se ha hecho en Nicaragua. Aquí no hay materia ni doctrina que discutir. No reformar sino formar: Si hacemos versos malos los hacemos malos ex profeso (Cardenal, 1979, p.15).

Podemos observar que la intención de los vanguardistas según lo manifiestan, no solo estaba en el escribir de una forma diferente, donde la creatividad del uso de nuevos elementos era parte de su experimentación, sino también para llamar la atención del público consumidor de esta nueva literatura, pero de una manera consciente. Pablo Antonio Cuadra así lo expresa:

---

<sup>3</sup> En el caso de Nicaragua el primer manifiesto es *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense* (Granada, 1931) en la que se expone los propósitos y perspectivas generales de la Anti-Academia fundada por el grupo de vanguardia.

Sentíamos un cambio universal que nos obligaba a verter nuestro canto-mensaje en forma nueva; en una lengua poética que inconscientemente robábamos al futuro o quizás a los incandescentes y misteriosos custodios de la belleza. Por otra parte, y agravando esta necesidad inefable de creación, sentíamos el enorme vacío de una Nicaragua inexpressada, en los mismos momentos en que el sacudimiento nacionalista de Sandino conmovía nuestros iniciales, puros y ardientes amores patrios (Cuadra, 1986, p. 20).

Existe un compromiso social y necesidad de creación, sin olvidar, ni descuidar su origen. Los rasgos de identidad nacional y amor a la patria, siempre será un elemento presente en las temáticas de algunos vanguardistas nicaragüenses. Desde un inicio la intención del grupo fue trabajar el género dramático, aparece en su primer manifiesto en 1931 entre sus proyectos y perspectivas era tener un escenario en una plaza o teatrillo y más tarde los integrantes del movimiento de vanguardia nicaragüense conformado por José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Luís Alberto Cabrales, Octavio Rocha, Manolo Cuadra, Alberto Ordóñez, Salvador Cardenal y Joaquín Zavala; intentaron reinstaurar la actividad dramática con la fundación del teatrillo Lope expresando entre sus proyectos la iniciativa de tener un espacio para representar piezas de teatro:

Abriremos en cualquier plaza o barraca escenario existente, un teatrillo en el que exhibiremos nosotros mismos, piezas de teatro moderno, extranjero, misterios, autos, bailadas o bailetes, coloquios y entremeses, pastorelas y toda suerte de actos o actores y títeres del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro (Cuadra, 1978, p. 26).

Debemos reconocer el interés que había de parte de los integrantes por el teatro y sobre todo de la escritura dramática. La urgente necesidad de crear y expresar una dramaturgia propia, original, novedosa, tanto en la forma como en el contenido, da como resultado la escritura de obras de manera colectiva e individual. Pablo Antonio Cuadra lo manifiesta cuando dice: “Al comienzo de mi carrera me interesé fundamentalmente por el arte escénico tanto en la investigación del teatro folklórico de tradición oral como en la creación de un nuevo teatro dentro del movimiento de vanguardia, pero más en su segunda etapa 1935-1940” (Cuadra, 1986, p. 20).

Una de las principales inquietudes del grupo de vanguardia, fue la formación de autores y fue precisamente esa preocupación, lo que los llevó a indagar más de acerca de sus

propias raíces teatrales, creando nuevas formas, estilos y personajes que además darán vida a tres de las principales obras de la literatura nicaragüense: *Chinфонía Burguesa*(1931) de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, *Por los Caminos van los campesinos* (1936-57) de Pablo Antonio Cuadra y *La novia de Tola* (1939), de Alberto Ordóñez. Estas obras son las clásicas después de *El Güegüense* en la literatura dramática nicaragüense. También se crearon otras obras de forma individual como son *La Petenera* de José Coronel Urtecho (1938) y *Bailete del oso burgués* (1937) de Pablo Antonio Cuadra.

De *Chinфонía Burguesa* escrita a finales de 1931 se dice que fue un experimento muy serio en busca de un teatro nacional, originada de un poema( *Chinфонía Burguesa*, 1931) de Joaquín Pasos (1915-1947) y José Coronel Urtecho (1906-1994), más tarde fue llamada por sus autores farseta, estructurada en un prólogo, dos actos y un epílogo, con las características del género farsa: pieza cómica, breve por lo común y de obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca, con elementos de un teatro de experimentación, así lo manifiesta Cuadra cuando dice: “Obra de teatro burlesco y de vanguardia, aparte de su velocidad imaginaria y de su derroche de humor es una apelación constante a los juegos de palabras y de rimas del habla popular nicaragüense” (Cuadra, 1986, p. 4). Los autores de *Chinфонía Burguesa* describen y clasifican su pieza, dándole atribuciones propias dentro de un género determinado, pero sobre todo como una pieza original. En su presentación, los autores Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, expresaban:

Hemos pretendido dar a nuestras rimas populares y rimas infantiles un carácter más capaz y llevarlas a la altura de la composición complicada. Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos. (Cuadra, 1986, p. 3).

Los jóvenes autores dicen cuál es su intención y el propósito que tienen al tomar la poesía popular y los cantos infantiles como materia principal. Una forma de volver la mirada a las costumbres propias del nicaragüense, su lenguaje, dichos y refranes populares. Estas calidades a las que se refiere Joaquín Pasos, son:

... la rima en serie y el valor sugerente de ella. En este segundo aspecto se da la utilización de las canciones de cuna con la necia, pícara y absurda fantasía, donde la creatividad realizada con mucha libertad permite a los autores crear a partir de

elementos cotidianos y mundanos, haciendo brotar de la rima el mismo sentido poético de la composición (Solís, 2002, p.164).

Los dramaturgos se dan a la tarea de rescatar no solo el lenguaje cotidiano, sino también canciones, juegos, retahílas y bombas que les permita utilizar elementos folklóricos y populares propios, y de esta forma retomar lo que tenían, pero buscando su propia identidad. Uno de los puntos principales para ellos eran las críticas contra la juventud. Así lo manifiesta Urtecho<sup>4</sup> en su fragmento “*A propósito de un libro de Cabrales*” Cabrales es un talento creador, un magnífico descubridor de formas, y esto es lo que nosotros necesitamos: formas.

### **1.6.5.2. Guatemala**

En Guatemala, a fines de octubre de 1929, se desató una crisis económica mundial que repercutió en el teatro. En algunos lugares se incentivó la actividad teatral, la gente tenía necesidad de distraerse. En Guatemala, sin embargo, el efecto fue contradictorio, ya que el movimiento teatral disminuyó; en 1930 hubo menos actividad que en 1929, tanto de grupos nacionales, como de compañías visitantes. Manuel Fernández expresa que en los primeros cuatro años (1931-35) de la administración del General Jorge Ubico el quehacer teatral se redujo casi a cero. Grupos foráneos no entraron a Guatemala, el gobierno tomó la medida de prohibirlos para evitar la salida de divisas, ya que en Guatemala comenzaba a sentirse fuertemente la crisis desde mediados de 1930. (Fernández, 1996, p. 137).

Fernández (1996), manifiesta también que en 1935 se había asentado la forma diseñada por la administración del General Ubico para manejar los efectos en Guatemala de la crisis económica mundial y, además, se firmó también el control político de la administración. Por otra parte, en 1935 se daba una coyuntura cultural doble: el centenario del nacimiento de Justo Rufino Barrios, y el tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Estas efemérides

---

<sup>4</sup> Para comprendernos es necesario no olvidar que la vida de un joven en Nicaragua es una lucha individual y solitaria con un ambiente muerto y opresor. En esa lucha los recursos del joven son mínimos y las dificultades del ambiente máximas...El resultado es el tedio. El tedio es la temperatura general de nuestro ambiente. (Revista El pez y la serpiente 1979, p. 43).

hicieron que el estado patrocinase algunas actividades culturales, principalmente certámenes de literatura. Fernández menciona, que fue dentro de este "entusiasmo" gubernamental que se dieron algunas actividades escénicas, aunque de un nivel de escenificación amateur; pero a pesar de su afición este quehacer escénico fue un estímulo para la creación literaria. El dramaturgo Manuel Galich se interesó en esta vía de expresión literaria, gracias a que ocupó un lugar importante en la política de su país, hasta 1950 y vio publicadas sus obras, las que fueron representadas por el Grupo Artístico Nacional, que nació en abril de 1918 (Fernández, 1976, p. 137).

María Luisa Aragón (1899-1974), actriz y productora de la obra radiofónica. Se inició con el grupo Artístico Nacional. Escribe la obra *Un loteriazó en plena crisis* de la cual se dice: "La obra de la autora es costumbrista, de sainete, entretenimiento o diversión, como neutralizador en los días de la tiranía, época en que fue representada" (Albizurez, 1987, p. 180). La obra se estrenó en 1938 y cada vez que subía a escena era un éxito, es considerada como la obra guatemalteca que mayor número de montajes ha tenido. Fernández expresa:

Un rasgo dominante de la actividad teatral durante 1945 a 1960 es la participación activa del estado en la organización y sistematización de la actividad teatral. Aunque la administración de Arévalo no tuvo en ese período políticas culturales explícitas, la coyuntura del nombramiento de María de Sellarés en un instituto público hizo que germinara dentro de las estructuras estatales la actividad escénica. (Fernández, 1976, p.137).

A partir de allí el teatro empezó a institucionalizarse, y en la década de los cincuenta el estado asumió un rol patrocinador en la sistematización de la actividad teatral. Fernández (1976), termina diciendo que con la creación de escuelas como el Teatro de Arte Universitario (por parte de la Universidad de San Carlos), y la Escuela Nacional de Teatro, la organización de la Dirección General de Bellas Artes, y la promoción de los Festivales de Antigua, serán los primeros indicadores de este proceso sistematizado. Es entre los años de 1945 y 1960 que se sientan las bases, de lo que, en las décadas por venir, sería el movimiento teatral de Guatemala.

### 1.6.5.3. El Salvador

Carlos Velis,<sup>5</sup> menciona que en El Salvador fueron años del reinado del teatro del absurdo, el surrealismo, el existencialismo, incluso del realismo socialista. Autores como Samuel Beckett, Paul Claudel, José Triana, Eugene Ionesco, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Bertoldt Brecht, entre otros, son los modelos de los nuevos escritores que se enfrentan a la escena desde el papel. Por su lado, los actores, formados en otra escuela, (con artistas extranjeros) tratan de buscar una identificación con la nueva, planteada por personajes nacidos de los cuestionamientos del hombre moderno. La paternidad irresponsable cede lugar a la interrogante sobre “el ser y la nada”, en *Luz Negra* los principios de la justicia burguesa se cuestionan a través de dos cabezas de ejecutados, que dialogan antes de desligarse de este mundo. (Velis. 1951, p.175). El verdadero significado de los sueños, el problema del bien y del mal, la frontera de la realidad y la fantasía, la lucha social y las bases morales que asisten a los oprimidos, son los nuevos asuntos a presentarse en las tablas.

Surge un nuevo compromiso para el oficio de escritor. La razón de ser del artista creador, del escritor, no será la misma. Nace la Generación Comprometida, cuyo papel será el de revisar los contenidos estéticos y temáticos del arte y buscará la forma de sacudir la conciencia del espectador desde su base psicológica. Este hecho colocó a los escritores salvadoreños a la vanguardia centroamericana de la dramaturgia. En cuanto a los premios internacionales de los certámenes más importantes de la región fueron acaparados por los dramaturgos nacionales, entre ellos: Roberto Arturo Menéndez (1931) *Los desplazados*, en los Juegos Florales de Quezaltenango; *La ira del cordero*, ganó el 1er Premio (compartido) en el Certamen Nacional de Cultura de El Salvador (1959); *Nuevamente Edipo*, fue ganador del 2do Premio República de El Salvador y Certamen Nacional de Cultura 1966.

---

<sup>5</sup> Velis cuando se refiere a la dramaturgia salvadoreña expresa que esta se desarrolla a través de los artistas extranjeros que llegaron a dirigir el Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes, entidad gubernamental de fomento de las artes (1950-1968) entre ellos: Edmundo Barbero, español; Fernando Torre Lapham, mexicano; Franco Cerruti, italiano, entre otros.

Walter Béneke (1928-1980) autor salvadoreño escribe *El paraíso de los imprudentes*, 1956 y *Funeral Home*, IV Certamen Nacional de Cultura, Álvaro Menéndez Leal (1931-2000) *Luz negra*, Primer premio Hispanoamericano de Teatro 1965. *El cielo no es para el reverendo*, Primer premio en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala (1968). Waldo Chávez Velasco (1932). *La ventana* gana el 2do lugar en los Juegos Florales Agostinos de San Salvador, (1957). Ítalo López Vallecillo (1932-1986) participa con *Las manos vencidas*, en los juegos florales de Quezaltenango, *Burudy Sur* Mención honorífica en el Nacional de Cultura (1966). José David Calderón (1928) *Oropel*, Juegos Florales de Quezaltenango (1955) y *Los extraviados*, 2do premio, *Quién juzgará a los jueces*, 1er premio en el Certamen Literario José María Peralta Lagos; *La puerta cerrada*, 1er premio en el Certamen Permanente de Ciencias, letras y Bellas Artes de Guatemala, (1968). (Velis, 175). Otros autores destacados son: José Napoleón Rodríguez, José Roberto Cea (1939), Roberto Armijo (1937-1997), Hugo Lindo (1917-1985), José María Méndez (1916).

Los dramaturgos, en su mayoría, tienen otras profesiones y escriben teatro como una extensión de sus intereses, porque no se dedican exclusivamente a la escritura dramática, los que escriben son narradores en su mayoría o han escrito poesía. Logramos percibir que en cada uno de los países seleccionados para nuestro corpus existe una dramaturgia que está emergiendo con características propias, pero con un elemento en común. Es la búsqueda de una dramaturgia que la identifique y transmita en el lenguaje, temáticas y propuestas escénicas a partir del sentir de sus protagonistas. Observamos una escritura individual, aun cuando había manifestaciones grupales que los unía por los intereses de la creación poética más que dramática, muchos de ellos (por no decir todos) eran poetas y narradores de prestigio, que incursionaban en una nueva propuesta en su escritura que era la dramaturgia.

La influencia de escritores españoles, europeos y latinoamericanos contribuye a que los escritores se den a la tarea de una búsqueda de una dramaturgia oportuna, original, que aborde hechos cotidianos propios como son la guerra, la pobreza los desastres naturales y la mirada a lo ancestral, a sus raíces. Nuestros autores miran su entorno político, social, económico y cultural y ven personajes de la vida cotidiana, lenguaje que puede ser utilizado, recursos propios de cada región y los toma como materia fundamental. Sus obras obedecen a una necesidad de expresar a través de sus personajes ideas, sentimientos y emociones



proporcionadas de acuerdo al momento que vive cada país. La circunstancia histórica, la denuncia y el enfrentamiento a su nueva realidad, es una de las motivaciones que tiene para dejar constancia de estos hechos y plasmarlos en su obra.

### **1.7. El estilo en la dramaturgia vanguardista centroamericana**

Es oportuno, para la realización de nuestro tema, hablar del estilo en el teatro y específicamente en la dramaturgia centroamericana, y a partir de ello tener algunos referentes que nos permitan establecer diferencias o semejanzas en la escritura teatral. Para esto será de mucha significación hacerlo a partir de las interrogantes generales para su discusión. Nuestras preguntas de investigación diseñadas en un inicio se tendrán que plantear a partir de la palabra, en el que los contenidos propuestos nos permitan escudriñar a fondo el nacimiento de la vanguardia en Centroamérica y determinar cuáles fueron las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales en el desarrollo y evolución de la dramaturgia teatral. A partir de lo expuesto surgen nuevas interrogantes alrededor de nuestro objeto de estudio como es la existencia de una dramaturgia en Centroamérica. Consideramos que en nuestra búsqueda encontramos obras vanguardistas escritas en el periodo que comprende 1930-1960 y que de manera particular cada autor expresa sus ideas de acuerdo a los hechos que forman parte de lo habitual en un momento determinado.

Al estudiar los conceptos y estudios críticos que se hacen para el análisis de la obra, será necesario retomar también las definiciones que hace José García Leal (2002) porque nos permitirá ver semejanzas o diferencias entre los autores y su obra, y nos surge la inquietud de confrontar los textos dramáticos en función de las cuatro definiciones en donde lo artístico será valorado de acuerdo a lo intencional, institucional, funcional y simbólico desarrolladas por García Leal (2002) en su texto *Filosofía del arte*.

En nuestro estudio es necesario establecer esta relación del contenido de las obras de arte con lo que plantea García Leal por las características del movimiento y las circunstancias que se manifiestan en cada temática abordada por los dramaturgos de la vanguardia teatral. Lo intencional está referido a lo que el autor desea transmitir a partir de su vivencia y entorno en el cual desarrolla el tema. Esto será una constante en el desarrollo de nuestro análisis, la

temática abordada por los dramaturgos de nuestro corpus, su visión de mundo y las ideas que desean presentar en sus conflictos dramáticos. Lo institucional se refiere a lo que desde el punto de vista del canon permite dar a la obra el lugar que ocupa en la literatura de cada país. En nuestro trabajo tendremos las obras que tienen ganado un prestigio en sus países.

En relación con lo funcional y simbólico, García Leal nos muestra que la obra de arte debe ser portadora de elementos constitutivos de significación. En el teatro de vanguardia uno de los elementos que caracterizan la obra de arte es la creación de una nueva forma de ver la realidad y ser parte de ella, incursionar en una nueva estructura o trastocar lo ya establecido. De acuerdo con lo mencionado otra interrogante se nos presenta como es: ¿De qué forma pueden ser utilizadas en nuestro trabajo las cuatro definiciones: intencional, institucional, funcional y simbólica, ¿planteadas por García Leal? Creemos pertinente cada una de las definiciones en el análisis de la obra dramática y las características que presentan de acuerdo a su contexto particular.

Al revisar los textos consideramos que las definiciones dependerán del contenido de cada una de las obras seleccionadas; aunque nos preguntamos además ¿De qué forma funciona la teoría institucional para la clasificación de los textos dramáticos? En cada país lo institucional es determinante para clasificar la obra escrita además que tiene que ver con la publicación de las mismas. A diferencia de la poesía y la narrativa las publicaciones de teatro no tienen la demanda que puede tener una novela. Esto dependerá de los recursos del autor o de la institución que promueva el concurso o la convocatoria para su escritura. Es posible que la atención esté en función de la intención del creador o de las pretensiones de evaluación para ser clasificadas, premiadas o llevadas a la escena. El texto dramático se ve como un modo de conocimiento y vivencia, por parte del dramaturgo, y tiene la intención de dar a conocer algo que no es inherente a la constitución interna y al uso público de todos aun cuando algunas obras son de lectura obligatoria como *Chinfonía Burguesa* y *Por los caminos van los campesinos* en el caso de Nicaragua.

En nuestro estudio analizamos, además, la correspondencia o relación de los tres componentes para el análisis, desarrollados por Jacques Maquet (1999) como son: productivo, societal e ideacional en la obra de arte, en este caso en el análisis del texto dramático. Lo societal está en correspondencia con la nación o referido a una cultura institucional. Es el

patrimonio que heredamos de nuestros ancestros y la forma como cuidamos y damos sentido de pertenencia a los objetos entre ellos la literatura. En nuestro trabajo confrontamos estos textos con la vigencia y recepción de algunas de las obras que continúan presentándose en la actualidad como es el caso de *La Novia de Tola* y *Chinfonía Burguesa* en Nicaragua, *El Canciller Cadejo* en Guatemala y *Luz Negra* en El Salvador.

Lo productivo se refiere a la producción de las obras y ver en qué medida estas continúan siendo productivas y recepcionadas por el público. La aceptación o no del público hacia la obra de arte, en este caso la obra teatral. Lo ideacional se refiere a las ideas de los autores y la forma en que estas son expresadas. En nuestro caso queremos determinar cuál es la intención del autor, de qué forma fue valorada (antes o ahora) y si es un elemento importante para la literatura de cada país.

Consideramos que el paradigma de los tres componentes, según Jacques Maquet, puede aplicarse con utilidad a los fenómenos estéticos y por tanto a nuestro estudio “Como todos los hombres” es el componente humano meta cultural, su fundamento está dado sobre las cosas en común entre hombres y mujeres. “Como algunos hombres” hombres y mujeres que pertenecen a la misma sociedad, clase o grupo, se refiere a esa parte de nuestra conducta que es similar a todos los miembros de la sociedad en que hemos nacido o en la que vivimos (Maquet, 1999, p. 222).

Según el planteamiento de Maquet (1999), los estilos estéticos están arraigados en el componente cultural, que puede ser societal asociado con una nación, a lo tradicional, una cultura de clase o una cultura institucional. “Como ningún otro hombre”, donde la singularidad puede estar más en las relaciones entre los elementos que en los mismos elementos. Las temáticas que le interesan al artista son parte de una actividad común en la que los objetos producidos forman parte de los intereses de la sociedad y son los elementos que toma de ella y por tanto devuelve a la sociedad.

Si los tres componentes humano, cultural y singular se relacionan íntimamente entre sí, esto nos permite integrarlo en nuestro estudio de la vanguardia, y aplicarlo en el análisis del texto. Todo esto nos ayuda a reflexionar sobre la manera en que la conciencia de lo cultural es en realidad una preocupación individual o grupal del dramaturgo. En el

pensamiento de Maquet, los contextos culturales en donde se localizan los objetos estéticos son en la época contemporánea, es decir las culturas nacionales. En el mundo de hoy una nación es una sociedad más amplia y más significativa para cada uno de nosotros. Esta idea de pertenencia la expresaba Maquet en los siguientes términos “Nacer en una sociedad total es hacerse heredero de una propiedad colectiva, moral y material. La cultura societal es ese enorme patrimonio del que cada miembro de la sociedad se apropiará lentamente durante una vida completa” (Maquet, 1999, p. 225).

Surgen algunas interrogantes que podrían plantearse de la siguiente forma: ¿De qué manera el nivel productivo y el nivel societal están siendo organizados en los asuntos culturales de cada país seleccionado de nuestro corpus? Si el nivel ideacional indica que los elementos de esos sistemas son las ideas, no las relaciones entre la gente, ni los recursos materiales. ¿Cuáles son las dimensiones de las configuraciones ideacionales en la producción dramática de la vanguardia de cada país y de Centroamérica en general? Es necesario conocer si existen redes en la actualidad, que involucren miembros de la sociedad artística, específicamente de dramaturgos, entre los países centroamericanos, a través de congresos, simposios, festivales o encuentros de autores centroamericanos.

A partir de nuestras entrevistas con dramaturgos y promotores culturales podemos decir que hay instituciones en los países centroamericanos que promueven la escritura dramática. En cada uno de los países seleccionados, existen concursos, no sólo de poesía y narrativa, sino también de literatura dramática, si bien no es mucha y constante, pero sí cada país hace el esfuerzo de mantener concursos o convocatorias abiertas para la producción dramática<sup>6</sup> en Guatemala, El Salvador y Nicaragua específicamente.

---

<sup>6</sup> En Nicaragua actualmente se realiza cada dos años un concurso de dramaturgia que promueve la Escuela Nacional de Teatro “Pilar Aguirre” con la iniciativa de su Director Erasmo Alizaga a través del Instituto Nicaragüense de Cultura. El primero fue realizado en homenaje al dramaturgo Alfredo Valessi y el segundo fue dedicado al actor Hugo Hernández Oviedo. Los dos primeros fueron ganados por el actor y dramaturgo Luis Harold Agurto con la obra *Inminencia* (2006), y *Mírame a los ojos* (2008). Cabe mencionar que no existe una red de dramaturgos centroamericanos específicamente, pero se hacen esfuerzos por participar en festivales y encuentros de teatro para dar a conocer su obra.

Teniendo en cuenta las nociones de ideología y efecto estético desarrollado por Françoise Pérus, es necesario para nuestro estudio, todo el énfasis que se hace hacia el análisis del contexto. La subjetividad que tiene su origen en la experiencia individual del sujeto, confundida con la representación que pueda tener de ella, bajo la noción de contenido, se encuentran las estructuras sociales y sus efectos objetivos y subjetivos sobre distintos agentes, el de las formas ideológicas y culturales en cuyo marco dichos efectos son vividos y percibidos (Pérus, 1982, p. 31). No podemos analizar la obra sin abordar el contexto sociopolítico y los elementos culturales que rodean al autor. Analizar el texto solo a partir del reconocimiento, identificación y sujeción ideológica o centrado en una descripción formal no sería suficiente, por el contrario, se tiene que ver de una manera más integral, en este caso fusionando los criterios de Maquet y Pérus se podrá tener una mejor valoración del texto dramático.

En el estudio en particular, tomaremos en cuenta el planteamiento de Pérus y Maquet porque será necesario ubicar cada obra en su época, y visualizar los efectos de acuerdo con lo que percibe el dramaturgo, dentro de las circunstancias específicas que le tocó vivir. Para esto es importante conocer sobre la vida y obra de los autores seleccionados, así como el contexto social, político, cultural, el entorno y las circunstancias históricas en las que concibió su obra. La circunstancia histórica, es parte del contenido temático de la obra artística, donde el poeta, narrador o dramaturgo expresa su desencanto/encanto, hacia ese acontecer que le agrada o incomoda, y del cual necesita denunciar a través de su escritura.

### **1.7.1. Noción de estilo y estética**

La elaboración del marco teórico conceptual nos sirve para comprender mejor nuestro objeto de estudio y manejar la noción de estilo y sus diferentes acepciones que señalan procedimientos, características o marcan diferencias en la obra de arte, específicamente del arte de la dramaturgia de la vanguardia centroamericana. La historia del arte ha demostrado que todos los grupos humanos organizan sus creaciones culturales, de tal manera que exista entre ellas una cierta identidad, que nos permita percibir la presencia del estilo, al que se le conoce como un fenómeno de similitud formal.

El estilo también se asocia con la singularidad tanto individual como colectiva. Ernst Cassirer en *Mito y lenguaje* (1959), citado por Olea expresa:

... el hombre es un ser que vive inmerso en la red simbólica a la que es traducida su experiencia a través de tales ritmos, por lo que más que llegar a ponerse en contacto con las cosas en sí, está siempre dialogando consigo mismo y se halla de tal forma envuelto por las formas lingüísticas, que no tiene posibilidad de conocer cosa alguna, salvo a través de ellas (Olea, 1977, p. 21-24).

Los individuos, son seres que necesitan manifestarse a partir de su vivencia, y experiencia compartida, independientemente del entorno en que les ha tocado vivir, él es partícipe de este entorno y necesita transmitir sus sentimientos a través de alguna manifestación del arte. De acuerdo a estas reflexiones el artista está integrado dentro de un estilo individual, que a su vez es producto de un estilo general y ambos se interaccionan mutuamente; sin embargo, lo importante para un análisis del estilo, es comprender que su estructura es una fuerza activa, responsable de los movimientos que provoca. En la vanguardia, el autor trabaja de manera individual, participa de su entorno y toma como punto de partida los elementos que le identifican y que forman parte de su contexto histórico que vive en ese momento. No se aleja de su realidad, por el contrario, esta es parte fundamental de las temáticas que plantea en su obra. Cada uno de los dramaturgos de manera particular participa de un estilo personal. El estilo según Olea:

Se muestra como un campo intelectual cerrado en su estructura y dinámicamente estable, expuesto únicamente al cambio que origina el paso del tiempo, que es fuente constante de interferencia. Cuando una estructura social caracterizada por la política, la religión, la economía cambia automáticamente, modifica el sentido de los mismos comunicados y significados del pasado. (Olea, 1976, p. 26).

El estilo, según esta definición, es estable pero siempre estará en función de los cambios sociales, y son estos los que de alguna forma determinarán las condiciones particulares, y los protagonistas serán representados en una situación particular. La noción de estilo que nos propone Hegel (1997, p. 111) corresponde al estilo que debe extenderse a los principios y a las leyes de la representación artística, que resultan de la naturaleza propia del género particular, es un modo de representación que obedece a las condiciones impuestas por

la materia, tanto como a las exigencias de la concepción y de la ejecución en cada variedad determinada del arte.

Según esta definición, la base está en las leyes y principios de la representación artística, por esta razón cada grupo propone nuevas formas y crea sus propias reglas. De acuerdo con el criterio de Maquet (1999, p. 221). “El estilo es una configuración colectiva de formas, proporciona la estructura en la que los artistas desarrollan sus propios enfoques individuales. El componente singular de un objeto estético está rodeado por el componente cultural”. Es decir que no puede existir un estilo fuera de ese componente aun cuando los artistas lo desarrollen de forma particular.

Esta noción de estilo de Maquet nos lleva más cerca del estudio que realizamos en cada una de las obras en particular de la vanguardia teatral en Centroamérica, en donde el componente cultural permite ver la obra de arte desde una estructura que tiene sus propios enfoques individuales. Partiendo de los diferentes conceptos y elementos particulares del estilo que corresponden al arte, en nuestro estudio, tenemos que hablar de estilo teatral a partir de las consideraciones y reflexiones acerca de esta forma estética, desde un enfoque individual, enfrentando el análisis de cada una de las obras seleccionadas, desde su contexto y vivencia. Es a partir de esos procedimientos particulares que veremos las similitudes que se encuentran en las obras, aun cuando los contextos y circunstancias históricas y culturales sean distintos.

En relación con la estética, los especialistas utilizan el término para denotar la cualidad específica de la percepción y la experiencia de los objetos de arte. Maquet menciona: “... es durante los siglos XIX y XX que fue adoptado el término por los especialistas incluso por los usuarios del lenguaje, esto indica que en nuestra realidad existe una forma específica para mirar las obras de arte” (Maquet, 1999, p. 52). Existe una forma particular para apreciar y comprender la obra de arte y poseer las técnicas adecuadas, esto es algo que el hombre necesita tanto como el alimento. Los objetos estéticos se presentan en cada una de las tres grandes divisiones horizontales de la cultura de sistemas de producción, redes sociales y configuraciones ideacionales (Maquet, 1999, p. 228). El cuadro siguiente muestra algunos conceptos sobre el estilo según Olea, Bourdieu, Maquet y Hegel.



**Cuadro 2. El estilo según Olea, Bourdieu, Maquet y Hegel. (El cuadro es nuestro).**

El aspecto estético por tratar en nuestro trabajo, forma parte del problema de investigación, y para ello es necesario que hablemos de su acepción y todo lo correspondiente a sus marcas y diferencias, específicamente en el arte de la dramaturgia teatral vanguardista, para poder comprender mejor nuestro objeto de estudio, para esto es pertinente iniciar con la definición de estilo y lo que significó en la escritura de la vanguardia teatral. Friedrich Hegel menciona que el estilo es el hombre: “Es el carácter del autor, que se revela en su manera de expresarse, en el giro dado a su pensamiento, es el arte y el hábito de prestarse a las exigencias interiores de la materia que el artista pone en ejecución para representar sus personajes” (Hegel, 1997, p.110-111).

El estilo según esta concepción es el sello original con el que cada autor imprime a su obra. El autor concibe su obra de acuerdo con patrones comunes o de manera individual que le permite recrear y crear un nuevo producto. Es el producto de una selección hecha por el escritor. Esta marca personal es la que distingue a un autor de otro, a un grupo o generación. García Leal expresa al respecto de la creación de una obra:



Los rasgos de la creación se definen a partir de los rasgos de la obra. El significado y alcance de la actividad expresiva se descubre a la luz del objeto producido, por ser éste el que orienta y condiciona, le da su razón de ser y delimita sus peculiaridades. En el primer caso, la obra es solo un exponente de la vivencia subjetiva. En el segundo, la expresión está en la obra: el acto expresivo consiste en hacer que la obra por sí misma exprese algo. (García, 2002, p.169).

De acuerdo al planteamiento de García Leal tanto en la forma individual como en la colectiva los creadores de la vanguardia expresan en sus obras el acontecer cotidiano a partir de hechos que ya habían existido y que forman parte del patrimonio de la sociedad, pero lo hacen con un estilo propio, personal y original. La creación de nuevas propuestas escénicas recrea y da vida a personajes que son producto de las circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales que vive cada país.

En la realización del trabajo, es necesario proyectar una mirada al estilo de las vanguardias dramáticas a partir de nuestro objeto de estudio: *El discurso dramático de la vanguardia en América Central: Guatemala, Nicaragua y El Salvador mediante un análisis semiológico de la comunicación artística* y aprovechar todas las aportaciones y principios que en el desarrollo de la investigación se desarrollen y cuestionen. El autor debe crearse su propia estética. Este es el reto del dramaturgo: reflejar en su escrito su visión de mundo de manera original<sup>7</sup>. El autor de la vanguardia asume el reto de su escritura de forma personal, pero incursiona en un movimiento que le permite compartir intereses con sus contemporáneos que escriben realidades similares en contextos diferentes. Esta escritura le permite denunciar, provocar, manifestarse de distintas formas y crear una crítica constante y abierta para hacer reaccionar al lector-espectador.

---

<sup>7</sup> La originalidad de acuerdo al planteamiento de Hegel (1997, p. 12) no consiste solamente en saber conformarse a las leyes del estilo; es preciso añadir el trabajo personal del artista, que, en lugar de abandonarse a la simple manera, toma un asunto verdadero en sí y por un trabajo interior de creación lo devuelve, permaneciendo fiel a los caracteres esenciales de su arte y al principio general del ideal. La originalidad es planteada como una distinción en el artista no puede ser solo capricho y fantasía, sino que esta es parte de la personalidad de cada individuo.

### **1.7.2. Diferencias entre el estilo de grupo y el estilo individual**

Es preciso, cuando se habla de estilo, retomar algunas definiciones o conceptos para establecer la distinción entre el estilo individual y el estilo de época de acuerdo con los criterios desarrollados por algunos teóricos del arte. ¿La vanguardia corresponde a un estilo individual o de época? o ¿Forma parte de la creación de un estilo colectivo? En algunos países seleccionados como El Salvador, Guatemala y Nicaragua encontramos un estilo individual pero también colectivo. Veamos algunos comentarios con respecto a esta distinción que hacen algunos teóricos. García Leal (2002, p. 169) manifiesta:

Los rasgos de la creación se definen a partir de los rasgos de la obra. El significado y el alcance de la actividad expresiva se descubren a la luz del objeto producido, por ser este el que orienta y condiciona, o da su razón de ser y delimita sus peculiaridades. Es a partir de los rasgos particulares de la obra y por ende del objeto creado que se determinan y orienta la obra de arte.

Kandinsky citado por Leal (1982, p. 72), manifiesta por su parte, que el artista ha de expresar primero lo singularmente propio de la personalidad y segundo su época como valor interno constituido por el lenguaje, tercero lo propio del arte en general. También Jacques Maquet (1999), considera que el estilo individual pertenece al estilo colectivo. El estilo, como una configuración colectiva de formas, proporciona la estructura en la que los artistas desarrollan sus propios enfoques individuales. Maquet destacaba que “Hay un estilo colectivo hecho de patrones comunes a los artefactos de una escuela, un grupo o una corporación” (p. 221).

En la vanguardia centroamericana se practicaron las dos formas, en algunos países como Nicaragua se trabaja de forma colectiva<sup>8</sup>, como grupo o generación, sin embargo se da la realización en la escritura de forma individual; pero se crea un movimiento o grupo que

---

<sup>8</sup> Con respecto al grupo de vanguardia nicaragüense Chiriboga (2014) señala que Nicaragua fue la única nación de Centroamérica que produjo una agrupación vanguardista de duración, autoproclamada como tal, durante el periodo de la vanguardia histórica. La intervención cultural de la agrupación vanguardista nicaragüense, la anti-academia fue vaticinada por el Diario Nicaragüense de Granada, el 17 de abril de 1931. La sección titulada “Reacción literaria de los jóvenes” resumió algunos postulados del futuro grupo literario y nombró a sus integrantes (p. 30).

estará preocupado por responder a las orientaciones políticas y culturales de su momento. Muchos de los autores poetas y narradores en su mayoría lo hicieron de manera personal como es el caso de los autores seleccionados, entre ellos Béneke, Asturias, Desleal. En el estudio observamos las dos formas de escritura dramática, la colectiva y la individual donde los creadores desarrollan su propuesta de manera creativa.

Posiblemente no fue un proyecto político, pero si cultural. Era una necesidad de confrontar a la sociedad de su tiempo, y dejarse escuchar, en un inicio las proclamas y manifiestos junto con sus textos poéticos, atrevidos y provocadores son los que dan la pauta para levantar su voz, ante una sociedad que está en conflicto, y no desea ser parte protagónica de un grupo de jóvenes que se inician en el arte de la escritura dramática.

En el cuadro siguiente encontramos la definición del estilo de vanguardia teatral que guiará nuestro estudio, según el pensamiento de Jacques Maquet, García Leal y F. Hegel.

**Cuadro 3. El estilo en la vanguardia dramática según F. Hegel, García Leal y Jacques Maquet. (El cuadro es nuestro).**



Aun cuando el autor trabaje de manera individual siempre su obra estará en función de los (otros) que receptionan su producto, del medio que le rodea y su percepción, porque es parte integrante de esa colectividad, lo cual no le permite trabajar pensando solamente en su

“yo” personal. Su obra está en dependencia de las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales de su época.

Para dar respuesta a los objetivos propuestos trabajamos específicamente con el texto dramático y su composición interna que nos servirá para descodificar y determinar el componente simbólico y las características de la vanguardia teatral centroamericana especialmente de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Nuestros dramaturgos son poetas y narradores; algunos de ellos incursionan en la plástica, pero todos se mueven en el ámbito de la literatura y la cultura de su país. Se forman círculos de estudio para discutir proclamas, manifiestos o textos que alguno de ellos trae del exterior, pero sobre todo busca sus propias raíces.

### **1.7.3. Semiología o semiótica de la comunicación artística**

Para hablar de semiología de la comunicación artística es necesario partir de una definición que oriente nuestro estudio, por eso hemos tomado la definición que nos da Pierre Guiraud (1971) en su texto *La Semiología*, donde la define como: “La ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señales” (Guiraud, 1971, p. 10). Esta definición nos guiará en el análisis de las obras dramáticas teniendo en cuenta lo que dice Ferdinand de Saussure, citado por Guiraud (1971, p.10), quien concibe la semiología como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, es decir la lengua como un sistema de signos que expresan ideas y por eso comparable a la escritura. La lengua nos enseñará por lo tanto en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan.

No podemos analizar los signos por separado sino en el contexto o situación en que estos se manifiestan. Partimos del norteamericano Pierce quien concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica “una doctrina casi necesaria o formal de los signos” (Guiraud, 1971, p. 10). De acuerdo con el planteamiento anterior Saussure destaca la función social del signo, en cambio Pierce su función lógica, considerando que los dos aspectos están estrechamente vinculados tanto la semiología como la semiótica denominan una misma disciplina concebida como una teoría general de los signos. Desde sus comienzos, esta teoría fue objeto de estudio sobre todo por parte de los lógicos bajo el nombre de semántica general.

Otros teóricos, sólo la consideran como un estudio de los sistemas de comunicaciones por medio de señales lingüísticas.

Guiraud señala que Saussure extiende la noción de signo y de código a formas de comunicación social. Las artes y la literatura son modos de comunicación basados en el empleo de sistemas de signos, derivados de una teoría general del signo (Guiraud, 1971, p.10). Tanto las diferentes manifestaciones artísticas como la literatura utilizan diferentes signos y códigos para comunicar el pensamiento o enjuiciar la forma en que el autor percibe la realidad cotidiana. En nuestro análisis realizaremos un acercamiento al texto a partir de la noción de signo y de código, tomando en consideración las formas de comunicación social y lo estético-ideológico teniendo presente el señalamiento de Barthes que expresa: “como la semiología no ha sido aún edificada, es comprensible que no exista ningún manual acerca de este método de análisis” (Barthes, 1970, p.17). Utilizaremos los métodos semióticos principales, que son: la interpretación del texto, el análisis estilístico y en algunos casos la formalización en el teatro.

El método de interpretación es el más antiguo, según J. Pelc (1984, p.328) consiste en que “tratamos las personas, objetos, propiedades o acontecimientos que en principio no son signos como si lo fueran”. La interpretación se aplica, en la historia de la humanidad, a las más diversas creaciones de la naturaleza y del hombre. Entre sus ventajas destaca que tiene carácter universal interdisciplinario, lo que es posible aplicarla en cualquier disciplina.

La formalización consiste en la sustitución de los signos de la lengua natural por otros signos, es decir símbolos que nos hacen posible dejar aparte la interpretación semántica y la parte pragmática de los signos particulares, para poder concentrarnos en su construcción esquemática o su estructura (sobre todo la sintáctica). Descodificaremos la obra en sus partes para explicar el contenido semántico y sintáctico de las obras seleccionadas. El desmontaje de la obra dramática y las partes constitutivas nos permitirá comprender la significación de cada obra. Tomando en consideración la expresión de Guiraud que las artes son:

Las representaciones de la naturaleza y de la sociedad, representaciones que pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas. Las artes utilizan las medias y los códigos, a partir de la primera significación crean significados y

significantes al igual que la literatura que son artes del lenguaje y crean objetos lingüísticos significantes. (Guiraud, 1971. p.10).

El pensamiento de Guiraud a partir de las representaciones nos permitirá en la literatura dramática de vanguardia desentrañar esta simbología que los dramaturgos utilizan como son todos los elementos del lenguaje para su creación. Es necesario señalar que es de mucha utilidad profundizar y desmontar cada obra en particular para la realización de nuestra investigación en el campo de la semiología. No está demás destacar que estos elementos particulares del estilo serán las herramientas fundamentales para el desarrollo de nuestro estudio y son los pilares que nos guiaron en nuestra propuesta de trabajo. Consideramos que es primordial ver la literatura dramática de vanguardia desde el análisis textual y facilitar de esta manera la comprensión de la obra de arte a partir de la descodificación de los signos escriturarios y el desmontaje de cada una de las partes que integran el análisis de la obra teatral.

#### **1.7.4. El discurso dramático como sistema comunicativo**

El texto es un sistema de comunicación que contiene y transmite información, el discurso dramático, por lo tanto, es comunicación entre autor-lector-espectador. Iuri M. Lotman al respecto afirma que: “la complejidad del carácter de la información transmitida implica inevitablemente la complejidad del sistema semiótico utilizado”. (Lotman, 1998, p. 337). El texto artístico como un sistema semiótico es muy complejo, el análisis de cada una de sus partes y su interpretación llegan a conformar otra forma de escritura.

No existe información, que pueda ser transmitida fuera de una estructura formalizada como texto, es decir que un producto artístico como modelo del mundo y con un mensaje que informar sobre un tema en particular, no existe fuera de ese lenguaje específico que se llama arte. “El texto artístico es la construcción compleja de un sentido, en la que todos los signos, relacionales estructurales, son elementos de sentido” (Lotman, p. 337). Todos los elementos del texto artístico, conforman un sentido, que el autor utiliza para comunicar su mensaje.

Boves señala que la semiología dramática, parte de la semiología general, trasciende la oposición interna/ externo y se ocupa del análisis del teatro como proceso de comunicación.

Siguiendo la propuesta de Ch. Morris (1958) distingue tres partes en el estudio de los objetos culturales: sintáctica, semántica, y pragmática. La sintáctica se centra en las relaciones internas de la obra, la semántica analiza las relaciones de la obra con sus elementos internos (significado y sentido), y la pragmática se ocupa de las relaciones de la obra con los sujetos del proceso (autor, lector) y con los sistemas de signos envolventes: contexto social, cultural e histórico (Boves, 1981, p. 503). A partir del análisis de los elementos sintácticos podemos desentrañar los elementos significantes de la obra y determinar lo que el autor muestra de su entorno político, histórico, económico y cultural a través de sus personajes o el sentido fundamental en la obra.

La semiología como método de análisis de las obras de arte, establece sus propios presupuestos: el arte es un hecho semiológico, es decir un producto humano significativo. La posibilidad de una semiología del teatro es que se trata de una creación humana, artística, que utiliza signos de diferentes tipos, verbal y no verbal, y sigue un proceso de comunicación complejo (Boves, 1981). En este proceso codificado por el dramaturgo realizamos la descodificación para encontrar esas interrelaciones que hacen posible la creación de una obra artística a partir de relaciones sintácticas, semánticas y paradigmáticas. Aquí nos encontramos con el texto dramático: funciones y secuencias dramáticas.

El texto dramático constituye el todo de las ideas expresadas por el autor pero que a su vez están segmentadas en enunciados completos que tienen una función determinada y también se convierten en secuencias completas del accionar de sus personajes en el desarrollo de la obra. A partir del análisis de los elementos sintáctico, semántico y pragmático podemos desentrañar los universos significantes del texto. Además, determinar lo que el autor muestra de su entorno político, histórico, económico y cultural a través de sus personajes o el sentido de la obra.

#### **1.7.4.1. Comunicación dramática**

El proceso de la comunicación dramática se puede iniciar a partir de:

- a) El estudio de los signos del teatro para identificarlos en su especificidad.
- b) Análisis del sentido del texto.

- c) Análisis del para-texto.
- d) Análisis del lenguaje dramático. Del diálogo como forma de expresión específica del teatro, tanto en la escritura como en su realización escénica. (Diálogo, acotaciones y didascálicas).
- e) Análisis de los tiempos y los espacios escénicos donde se espacializará la acción del drama, categorías especiales del arte escénico y que son considerados como signos. El tiempo y el espacio como elementos significativos (Cronotopo).
- f) Análisis actancial de los personajes principales.
- g) Onomástica, diégesis e intertextualidad en la obra dramática

#### **1.7.4.2. Estructura dramática tradicional y estructura dramática moderna**

La obra dramática obedece a una estructura formal, que puede ser tradicional o moderna, en dependencia de la forma escrituraria y sus elementos característicos que el autor elige para su creación, de acuerdo al género dramático con el cual desea expresarse. Alonso manifiesta que en la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del autor provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del dramaturgo, que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas partes (Alonso, 2002, p. 5). Es el autor quien selecciona los elementos que servirán a su obra, escoge las palabras, el lenguaje, el contenido, sus personajes y el ambiente en el que van a moverse estos. En el caso de la literatura dramática señala el accionar de sus personajes desde que inicia hasta que termina, es únicamente él su único responsable de la circunstancia histórico-social en la que se encuentran.

Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito) pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón (Alonso, 2002, p. 5).

Debemos tener presente que cuando hablamos de estructura dramática, nos referimos a la manera o forma en que cada dramaturgo codifica su escrito dramático, y cómo a través del



tiempo va evolucionando. El intento de definir las reglas de la composición, ha sido una de las constantes de todos los tiempos. Según Alonso los griegos quinientos años antes de Cristo, afirmaban que debía existir en la escultura una proporción numérica ideal entre la cabeza humana y el cuerpo, como lo había entre las columnas y el resto del templo. Es por eso que: La poética de Aristóteles es el primer texto teórico conocido que recoge las normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden en la escritura dramática. Desde entonces se han escrito una serie de reglas y normas para fijar y ordenar la composición teatral, en función del estilo dominante en cada momento histórico, con el fin de fijar un cuerpo teórico que permita la acumulación de conocimientos técnicos. (Alonso, 2002, p. 6).

En la actualidad el concepto de “composición” ha sido sustituido por el de “estructura”: complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones. Los estructuralistas intentan reconstruir un objeto tratando que se manifiesten de forma evidente las reglas de su funcionamiento. Se produce así algo nuevo que en palabras de Roland Barthes es lo inteligible. Una estructura entonces no son las piezas del conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo.

Claude Lévi-Strauss (1990) describe la estructura dramática como un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que permiten contar una ficción representada por actores a fin de que esta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos.

La estructura teatral entonces no es únicamente la división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama, los personajes, y sus formas de manifestarse (específicamente el lenguaje). En el teatro griego, para Aristóteles:

...la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes se les singulariza sólo por sus acciones. En la dramaturgia moderna se da un mayor valor al personaje y tienen importancia otros elementos de la teatralidad como son: el espacio, el movimiento, los diferentes lenguajes expresivos. (Alonso, 2002, p. 6).

El accionar de los personajes en el transcurso de la obra, su desplazamiento, tono, ritmo son los que dan vida al personaje. El autor a través de sus acotaciones brinda al lector todas las referencias que serán tomadas en cuenta por el director o actor para la puesta en escena. Alonso describe la estructura dramática de la siguiente manera: A partir del modelo clásico se define la estructura dramática, como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama) que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a los diversos elementos que intervienen en ella. Depende de los incidentes de la fábula, así como del orden y evolución de estos incidentes al desarrollarse en la vida de los personajes (Alonso, 2002, p. 7).

#### **1.7.4.3. Estructura dramática tradicional según Howard Lawzon**

Hablamos de un teatro de escritura tradicional explica Lawzon (1976), cuando el texto comprende cada uno de estos elementos:

- a) Se cuenta una historia que se puede constatar con una lectura o prescindir de contar la historia, pero puede haber interacción dramática.
- b) Muestra circunstancia, es decir un mundo posible y el tiempo o el espacio es real.
- c) Crea mundos posibles, un universo de ficción; un tiempo hacia otros.
- d) Expone temas, descubre temas.
- e) Retrata seres humanos, los describe de forma externa e interna.
- f) Expresa sentimientos y pensamientos.
- g) El autor se preocupa por las técnicas.
- h) El teatro tradicional mantiene un orden activo.
- i) No se ve al autor que explique sus personajes el sentir, este no expresa su ideología tradicional: Demuestra tesis o afirma principios, ideas establecidas o contrarias.

#### **1.7.4.4. Estructura dramática moderna**

Lawzon (1976) señala que la forma escrituraria ha cambiado y se crean nuevas formas en la concepción y creación de la obra dramática, se dejan a un lado las técnicas y se

experimenta otorgando al público un papel importante y un accionar dentro de la puesta en escena:

- a) Los tiempos no están sujetos a inicio, nudo y desenlace por el contrario pueden variar.
- b) Indaga sobre seres humanos, sus personajes son tomados de la realidad.
- c) El autor no se preocupa por las técnicas, sino que se recurre a la sinceridad.
- d) En este tiempo el autor se plantea preguntas, no está obligado a solucionar nada, deja al espectador que reflexione y elija su propio accionar.
- e) Se provoca un caos (actual) formal.
- f) En el teatro moderno se da una metáfora escénica del mundo real.

### **1.7.5. Elementos característicos de la escritura dramática moderna**

Los elementos que son imprescindibles en la escritura moderna según Lawzon (1976), son los siguientes:

1. **Complejidad:** Su estructura no siempre tiene que ser exacta, continúa. Se dan saltos temáticos, saltos bruscos de tiempo y espacio. No respeta el tiempo, se dejan incógnitas.
2. **Imprevisibilidad:** El espectador no sabe a dónde se dirige la obra, hay sorpresas.
3. **Incertidumbre:** Característico el vacío, de un personaje y otro, hay varias tramas que se juntan, lo que provoca incertidumbre en el espectador.
4. **Constricción:** Anulación de una pieza, los personajes están inmersos en ciertas situaciones a las que han sido obligados.

### **1.7.6. Técnica de la obra teatral moderna**

Un drama vive por su lógica y realidad expresa John W. Gassner (1976, p. 243). La confusión conceptual es la enfermedad que altera su paso, perturba su equilibrio. La enfermedad es un desorden nervioso, producto del desajuste del dramaturgo a su medio. Los síntomas técnicos diagnosticados por O'Neill, por ejemplo, son:

- a) Los personajes son dominados por el capricho o el destino, más que por la voluntad.

- b) Los actos específicos de la voluntad son sustituidos por generalidades psíquicas.
- c) La acción es ilustrativa más que progresiva y tiende a seguir un esquema repetitivo.
- d) Los momentos de conflicto son difusos o retardados.

Howard Lawzon (1976, p. 243) comenta que Ibsen comenzaba sus obras en una crisis, y esclarecía el pasado durante el curso de la acción. En la actualidad este método retrospectivo es llevado hasta sus últimas consecuencias; se diluye la crisis y se enfatiza la retrospectión o el material expositivo. Dramaturgos como Ibsen, Pirandello, Brecht, Ionesco, entre otros se dan a la tarea de experimentar e incursionar en una nueva estructura dramática que por supuesto rompe con la norma establecida y trastoca la estructura dramática tradicional. Alonso señala:

... en la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor, por un lado, imagina, y por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. (Alonso, 2002, p. 5).

En *Teoría y técnica de la dramaturgia* Howard Lawzon cuando se refiere a la estructura dramática, señala que el enfoque del dramaturgo referido a la situación y al carácter, está determinado por las ideas prevalecientes en la clase y época que le han tocado vivir. Estas ideas representan un largo proceso del desarrollo cultural; las diferentes formas de pensar heredadas de generaciones anteriores pasando por cambios y adaptaciones constantes que reflejan la dinámica de las fuerzas económicas y relaciones de clase (Lawzon, 1976, p. 267).

El contexto en que vive el dramaturgo permite heredar entonces distintas formas de pensamiento y estas se convierten en producto artístico que utiliza para su obra. Cabe destacar que, con el desarrollo de la estructura de la obra teatral, se formulan leyes para la técnica, en la que cada dramaturgo, debe regirse por normas establecidas. Lawzon manifiesta al respecto: “Los dos principios generales que rigen la acción como un cambio de fortuna, y como una unidad estructural que completa la acción y define sus límites, fueron establecidos por Aristóteles” (Lawzon, 1976, p. 267). Los dramaturgos tienen libertad para crear nuevas leyes y formular principios en la obra dramática a partir del mundo circundante y su estilo personal que imprime al comunicar sus ideas. El rompimiento con la norma va a incidir en lo apócrifo,

pero con una dosis de creatividad e ingenio que determina una estructura diferente, un lenguaje poético y un ritmo que no es común de las obras que hasta ese momento cumplían con los requisitos de una estructura dramática convencional.

Los dramaturgos de la vanguardia rompen con las unidades dramáticas de tiempo, acción y espacio creando una nueva dimensión a la obra teatral, donde los hechos se pueden dar simultáneamente y además integrando al espectador, pasando de ser un receptor pasivo a uno más activo, es decir que le convierte en un actor- espectador porque recibe, puede dar y ser parte de la vivencia escénica de los actores. De esta forma se produce el rompimiento de la cuarta pared. Alonso manifiesta al respecto:

Quando los autores escribimos, no solo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también significativo. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos pues nuestras ideas se ponen en movimiento dentro de un marco referencial determinado, como respuesta a las interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos en que estamos inmersos (Alonso, 2002, p. 6).

De acuerdo a lo anterior podemos decir que el dramaturgo no está ajeno a su entorno, por el contrario, es parte de su medio y se involucra a pesar suyo, al plasmar su vivencia estética. Se convierte no solo en el autor de su propio discurso sino también en crítico de ellos, en escenógrafos, directores, actores, que muestran sus experiencias pictóricas, son músicos y técnicos del teatro.

Para Meyerhold el teatro viene definido por cuatro fundamentos: autor, director, actor y espectador, a partir de ahí es posible establecer un nivel elemental (línea continua) y sus variantes (líneas discontinuas). A partir de ese nivel y sus combinaciones o variantes es posible enunciar diversas definiciones, a condiciones de que se asuman todos los elementos. De hecho, cada época o cada hombre de teatro enfatiza algunos de los aspectos o momentos que vive.

Los autores vanguardistas expresan en su discurso dramático su experiencia y recurren a las formas más sofisticadas y novedosas para que su obra plasme con imágenes su sentir y su pensamiento, lo recrea, la investiga y procesa con creatividad. Toma posesión desde su trabajo retomando lo ya establecido. Une sus experiencias del teatro con la vida misma, la

política, los aspectos sociales y la religión, oponiendo lo oficial con lo no oficial, intercambiando experiencias para asentar los nuevos cambios en la mezcla de las diferentes manifestaciones artísticas.

## **1.8. Ideología y vanguardia**

Existen muchas definiciones de la palabra ideología. Para Terry Eagleton “La palabra «ideología», se podría decir; es un texto, enteramente tejido con un material de diferentes filamentos conceptuales; está formado por historias totalmente divergentes, y probablemente es más importante valorar lo que hay de valioso o lo que puede descartarse en cada uno de estos linajes que combinarlos a la fuerza en una gran teoría global” (Eagleton, 1997, p.). Señala la autora diferentes definiciones entre las que destacamos las que más se acercan a nuestro objeto de estudio: Ideas que permiten legitimar un poder político o es el proceso de producción de significados, signos y valores en la vida cotidiana.

La definición aristotélica según Henri Lefébvre (1956) “el arte imita a la naturaleza”, llevaba el arte al conocimiento, a través de la noción de parecido o de imitación consciente. Atribuyéndole al arte una función precisa, la de alcanzar la idea. Platón y más tarde Hegel, situaban el arte sobre el plano del conocimiento, de un conocimiento inferior a la filosofía. Para Kant, por el contrario, el arte “trasciende” el conocimiento científico.

Toda obra de arte contiene elementos ideológicos señala Lefébvre (1956) las ideas del autor, de su tiempo, de su clase, mezclados con las ideas de otros tiempos, de otras clases y de otros individuos. En toda obra de arte hay conocimiento, es decir, elementos de conocimiento y de ideología. Y esto porque se une a la vida, a la práctica, a las ideas y a la representación de una época. Pero el arte no se reduce a un conocimiento confuso o una ideología, con los conocimientos mezclados con ilusiones. Con el arte se mezclan el juego, la fantasía, la imaginación que se sirve de ficciones para salir de lo real como para entrar en ello profundamente.

El conocimiento y la ideología no pueden separarse. El arte implica ideas, representaciones, conocimientos, ideologías. En nuestro estudio veremos de qué forma los dramaturgos manifiestan sus ideas y pensamientos para expresar su inconformidad con el

régimen o circunstancia histórica que revelará el crear y el sentir a partir de la denuncia o la protesta del manifiesto, producto de la época en que le tocó vivir.

El artista manifiesta Lefébvre (1956) se sirve de sensaciones, de emociones o de imágenes. La obra de arte es ante todo “presencia”, es decir poder emocional directo. De igual modo se dirige, como tal a una actividad distinta de la actividad práctica inmediata, de la acción. Se “contempla”, se mira o se escucha. Y sin embargo nada la separa de la práctica o de la acción. Por el contrario, extrae de ellas una parte de su riqueza y de su contenido para manifestarlo en su discurso.

El pensamiento se esfuerza por aprehender, por comprender, por explicar ese hecho (literario, musical, pictórico) se encuentra delante de un producto particularmente rico de la actividad humana, en el cual se unen un fragmento de la naturaleza sensible y un resultado del trabajo humano. Como toda realidad la obra de arte propone al conocimiento una serie de cuestiones y de problemas; el análisis de su contenido es ilimitado. La obra de gran estilo tiene frecuentemente el contenido ideológico más rico y “expresa” bajo forma sensible una concepción del mundo señala Lefébvre (1956). Cada obra de arte tiene un sin número de interpretaciones ya que comunica a partir de imágenes, metáforas y lenguaje la percepción de su autor.

Pérus(1984) señala que la ideología en un concepto construido adquiere su significado preciso en el interior de la teoría de la cual forma parte y por el conjunto de relaciones que mantiene con los demás conceptos que constituyen dicha teoría, y que conlleva al mismo tiempo una redefinición del modo de aprehender el campo cultural en su conjunto...el concepto de ideología impide seguir presentando a la cultura como un amalgama más o menos diferenciado o indeterminado de manifestaciones intelectuales acumuladas por la humanidad a lo largo de su historia, sea aquélla concebida de manera global (la Cultura, en general, o "La Cultural universal"), ubicada en un determinado marco espacio-temporal (las distintas "culturas nacionales"), o atribuida a grupos étnicos ("cultura negra", "indígena", etc.).

De ahí, y desde la perspectiva del materialismo histórico, los esfuerzos por redefinir el campo de la cultura, superando en primer término la dicotomía entre "lo material" y "lo espiritual", y restableciendo luego su carácter de producto o resultado de un proceso histórico concreto. En dicha perspectiva se ubican las distintas definiciones de la cultura elaboradas a partir de las anotaciones dispersas de los "clásicos" del marxismo, y la concepción de ella como un conjunto más o menos sistemático de costumbres, hábitos, gustos, creencias, habilidades y conocimientos, producto de la experiencia Cultural, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas histórica de un pueblo, de sus prácticas y vicisitudes históricas. (Pérus, 1984, p. 30).

Estas redefiniciones del ámbito cultural constituyen sin lugar a dudas un considerable avance con respecto a la concepción heredada de la filosofía idealista. Sin embargo, permanecen a medio camino entre la descripción/acumulación de elementos teóricamente dispares y las determinaciones más generales de su forma de existencia.

Todo esto permite sin embargo pensar en las culturas concretas como conjuntos más o menos heterogéneos de elementos (a la vez materiales y espirituales) que son producto de prácticas diferenciadas histórica y concretamente dadas que, al mismo tiempo que dan cuenta del grado de dominio alcanzado por la sociedad en su conjunto sobre la naturaleza bajo determinadas formas de organización social, sirven de marco objetivo de referencia para la percepción subjetiva que tienen los hombres de su lugar y su papel en la sociedad en la cual les ha tocado vivir. (Pérus, 1984, p. 31).

La forma de presencia de la(s) ideología(s) en el seno de la cultura señala Pérus (1984), en primer término, que la(s) ideología (s) no es (no son) un simple componente de la cultura entre otros muchos más. En cuanto elaboración sistemática de la experiencia- Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas, necesidades y aspiraciones de las distintas clases sociales "no habitan simplemente en la cultura, sino que intervienen activamente en la selección, jerarquización y estructuración de sus componentes".



Dicho de otro modo de acuerdo al pensamiento de Pégus la cultura, entendida en su sentido más general y abstracto de marco objetivo de referencias, constituye la condición dada que encuentran las ideologías para su cimentación y desarrollo, al mismo tiempo que las ideologías son la condición dada que requiere una cultura para existir y proyectarse en forma concreta. De manera que, en la práctica, los elementos culturales nunca se encuentran "sueitos", sino siempre diversamente articulados en el marco de ideologías concretas. Inversamente, éstas se configuran siempre con base en la apropiación, reelaboración y transformación de elementos culturales ya dados.

A partir de los conceptos sobre ideología de los autores citados y sobre todo de Pégus en nuestro estudio veremos de qué forma los dramaturgos expresan sus sentimientos y manifiestan sus ideas y pensamientos para pronunciar su inconformidad con la época en que viven, el régimen o circunstancia histórica que amerita la denuncia y protesta. Son ellos los portadores de visibilizar las circunstancias sociales del pueblo a través del contenido y las diferentes temáticas que abordan en sus textos dramáticos.

## **1.9. Marco metodológico: enfoques y estrategias**

### **1.9.1 Enfoque cualitativo**

En la realización de nuestro estudio trabajamos con un enfoque cualitativo consistente en la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de la interpretación (Sampieri, 2006, p. 8). La investigación cualitativa, además, señala Sampieri, se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones, principalmente los humanos y sus instituciones. A partir de esta perspectiva efectuamos un recorrido por los países centroamericanos para seleccionar nuestro corpus y de esta forma obtener de primera mano el texto dramático que de acuerdo con algunos criterios fueron seleccionados. En esta primera fase también entrevistamos a personas de instituciones, directores y actores que trabajaron en algunas de las obras.

A partir del concepto de que lo cualitativo conlleva un enfoque particular no de inventar el mundo social y su contexto sino descubrirlo, es decir que a través de la interpretación de los textos se pueden identificar realidades que sean también categorías éticas, ideológicas, políticas e históricas. En nuestra investigación la tarea primordial fue la localización de los textos que comprenden el corpus y el estudio de la época histórica de la vanguardia en los países seleccionados.

En este tipo de investigación uno de los métodos es la recolección de datos, que consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los actores y directores participantes (experiencias, significados y otros aspectos subjetivos). En el enfoque cualitativo existe una variedad de marcos de interpretación, pero en todos hay un común denominador que se puede situar en el concepto de un patrón cultural (Colby 1996) que parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones y eventos. Sin embargo, las indagaciones cualitativas no pretenden generalizar de manera probabilística los resultados (Sampieri, 2006, p. 9).

### **1.9.2. El enfoque Sociológico**

Está orientado a partir del trabajo de campo que consiste en: entrevistas (personales, por correo electrónico, skype) con directores, actores y público, como es el caso de dos de las obras de nuestro corpus que en la actualidad continúan poniéndose en escena, se representan y se leen como parte del programa de estudios en Nicaragua: *Chinfonía burguesa* y *La Novia de Tola*; así como la consulta directa en bibliotecas, hemerotecas y el examen exhaustivo del corpus propuesto. En el análisis utilizamos también el paradigma de los tres componentes, según el planteamiento de Jacques Maquet en la experiencia estética, con la finalidad de visualizar de qué forma estos tres componentes se manifiestan en la vanguardia teatral centroamericana.

Confrontamos los textos dramáticos a partir de las cuatro definiciones de García Leal donde lo artístico fue valorado de acuerdo con lo intencional, institucional, funcional y simbólico desarrollados en su texto *Filosofía del arte*. Esta confrontación nos permitió tener una visión más amplia del objeto de estudio y nos ayudó a verificar si se cumplen los tres

componentes en cada obra del corpus seleccionado. El estudio y análisis del campo ideológico se realizó a partir de los criterios de Perús para determinar cómo este elemento es o no, una constante en la escritura dramática centroamericana, y de qué forma es abordada por los dramaturgos en sus obras.

El autor organiza la obra de acuerdo a su vivencia estética y el entorno en el cual se encuentra sin dejar de plasmar en ella los sentimientos y emociones que recoge de la relación con los otros. Su crítica constante es signo de ese mundo individual que se manifiesta a la colectividad. Todos los actos y acontecimientos no tienen sentido sino en el plano de la vida individual (Bajtín, 1990, p. 253). En la obra dramática todas las acciones o acotaciones señaladas por el dramaturgo tienen un significado que debe ser interpretado o decodificado.

En nuestro trabajo realizamos una descripción y análisis del corpus seleccionado que nos permitió reconocer características vanguardistas y elementos estéticos-ideológicos a partir del análisis semiótico. La descodificación de cada una de las obras se realizó de acuerdo con los objetivos de nuestra investigación. En el análisis utilizamos los siguientes métodos. Entre los métodos especializados tenemos:

### **1.9.3. El método semiótico**

Emprendimos el análisis e interpretación de los textos dramáticos centroamericanos, de acuerdo a las características y particularidades de cada una de las obras. El propósito es aplicar precisamente, técnicas y modelos de análisis semiótico, que nos permita una mayor diversidad de posibilidades en el estudio para comprender el discurso teatral y valorar la estética en la obra de arte. Con base en este universo y mediante el análisis de cada discurso dramático determinamos el ámbito, circunstancias, temas, conflictos, cronotopo, didascálicas, mensajes del texto y características en que se desarrolla según su realidad histórica en que fue creada. Con este método específicamente usamos el texto de *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld para analizar los discursos dramáticos a partir de una semiótica de la interacción textual. (Descodificación del texto como objeto semiótico, sujeto protagonista-antagonista, espacio y tiempo en el discurso, la acción discursiva lenguaje-acción, intertextualidad, diégesis, onomástica, el para-texto, entre otros). Es a partir del texto dramático que

realizaremos la descodificación de cada uno de los elementos señalados. Buscaremos criterios dramáticos específicos:

En primer lugar, el concepto de escena, es reconocida como la situación dramática o unidad dramática de base, que se define como el intervalo máximo de tiempo durante el cual no se realizan cambios en el decorado y en la configuración de personajes. (Talens, 1999). En el análisis estaremos trabajando directamente con el texto dramático de cada una de las obras. En segundo lugar, para aplicar el criterio de escena es necesario definir también el concepto de personaje; Marcus (1975), citado por Talens (1999), hace referencia de que pronunciar al menos una réplica era condición suficiente y necesaria para reconocer el estatuto de personaje, sin embargo, la movilidad característica del signo teatral posibilita el que un personaje pueda ser realizado por diversos significantes. En tercer lugar (Marcus, 1975), presenta hasta once criterios, del tipo humano–no humano; modo de percepción; participación o no en la acción dramática. Estos criterios serán reconocidos en el análisis con el fin de identificar las secuencias dramáticas y sentido de cada uno de los personajes.

El modelo utilizado también se fundamenta en la semiótica de Charles Peirce, a partir del cual Charles Morris elabora su semiótica pragmática. A diferencia de otras propuestas no define el signo en términos de entidades y relaciones, sino que aborda la tarea de describir las condiciones necesarias para que cualquier hecho, objeto o situación funcione como signo. Las ventajas de su aplicación al hecho teatral son fecundas: 1- Explica el significado desde la situación semiótica en su conjunto. 2- Converge con el rasgo específico del teatro que se da por definición, en la representación teatral o conjunto formado por la escena y el público. 3- Permite introducir naturalmente en el funcionamiento de los signos teatrales la triada de Peirce, de iconos, índices y símbolos, de gran utilidad en el análisis de fenómenos visuales.

El análisis de algunas de las obras lo realizamos también a partir del desmontaje de los elementos que señala Jenaro Talens en su obra *Elementos para una semiótica del texto artístico (Elementos de teoría crítica: epistemología significación y comunicación en el arte teatral)*, conceptos instrumentales de semiótica teatral: el teatro como estructura de signos, descripción y técnicas del análisis teatral. Este método nos permite descodificar el texto a partir de la dimensión semántica y sintáctica sin descuidar la parte pragmática como

elementos fundamentales de la obra dramática en algunas de las obras en estudio como es el caso de *Chinfonía burguesa* y *La novia de Tola*.

#### **1.9.4. Método estilístico**

El método de análisis estilístico se refiere específicamente al análisis de fondo y forma. Bally citado por Aguiar (1972, p.435) expresa que la estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de sensibilidad a través del lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad. El análisis e interpretación de cada discurso dramático lo realizamos a partir de los estudios estilísticos por considerar que es un método que nos permite desentrañar a fondo la obra dramática y registrar sentimientos y estados de ánimo de los personajes participantes. Juan Ignacio Ferreras (1980, p. 80) por su parte señala que la estilística es capaz de darnos una tendencia formal dentro de una producción histórica.

#### **1.9.5. Semiología de la comunicación**

Se ocupará de todos los comportamientos que son significativos por el hecho de vivir en sociedad (El modelo de la comunicación en términos de emisor, receptor, códigos, didascálicas, etc.) donde la semiología de la comunicación, que es una extensión de la lingüística, permite estudiar los procesos y medios utilizados para influir en otros, realizando la descodificación del texto dramático. La ficción y la realidad se funden para llegar a una representación real.

Teniendo en cuenta que el texto dramático es el documento fundamental para el estudio del drama, y resulta ser un texto lingüístico de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo, lo hemos utilizado como referente primario e indispensable en el análisis (diez obras dramáticas de autores centroamericanos). En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de los referentes verbales) y el de las acotaciones (reproducción de referencias no verbales) que son los que indican las acciones de los personajes o de la situación en escena (Las didascálicas y acotaciones). Esta misma estructura presenta el objeto de estudio que denominaremos obra

dramática, que está definida como la codificación literaria del texto escrito por el dramaturgo. Esta autonomía permite el acceso al drama (a una historia dispuesta para ser representada teatralmente) a través de la lectura. En el caso del arte teatral donde lo connotativo actúa desde su especificidad, se trataría de una semiología de la comunicación artística Talens señala:

Por su objeto el arte se presenta como una parte de la semiología de la comunicación, sin embargo, por el tipo de problemas que plantea dicho objeto, no existe una codificación-descodificación idéntica a la comunicación lingüística o a las normas, es también parte de la semiología de la significación (Talens, 1999, p. 164).

Es posible descodificar a partir de los códigos teatrales el texto dramático y analizar cómo estos se relacionan entre sí para conformar un todo. Existen elementos que tienen carácter importante dentro de la obra y que son parte fundamental para la puesta en escena. Anne Ubersfeld (1989, p.18), cuando se refiere al texto dramático, expresa que el texto de teatro (libro o manuscrito) posee un determinado número de características:

- Su materia de expresión lingüística (la de la representación es lingüística y no lingüística).
- Se dice diacrónicamente y su lectura es lineal, en contraste con el carácter materialmente polisémico de los signos de la representación.

Observamos entonces que el texto teatral, sin constituir un lenguaje autónomo, puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico, de acuerdo con reglas y normas de la lingüística, pero también de acuerdo con el proceso de comunicación, tanto en el texto como en la puesta en escena se presentan códigos que debemos descifrar. En nuestro caso lo realizaremos a partir del texto escrito por el dramaturgo. George Steiner, citado por Barrientos (2000, p. 27), expresa:

... cada ejecución de un texto dramático, es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El crítico teatral por excelencia es el actor y el director que con el autor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación.

De acuerdo con lo que expresa Steiner es fundamental la representación de la obra en la que una triada comunicativa se hace presente para comunicar: autor-director-actor. Esto es lo que hace posible la representación en la que el espectador es el descodificador de esta triada dramática que le permitirá enjuiciar la obra artística. Es necesario señalar que, en nuestro estudio, el eje organizador del análisis del conjunto de las obras seleccionadas es a partir del texto escrito, en algunos casos, se aplicará en los tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático, de acuerdo con las características de cada obra.

#### **1.9.5.1. Nivel sintáctico**

Al nivel sintáctico pertenecen las combinaciones entre los signos, es decir los (semas) como entidades abstractas constituidas por el significante (clase de señales) con su significado (clase de mensajes). El texto dramático: funciones y situaciones o material lingüístico y los signos no lingüísticos (Didascálicas que nos indican, por ejemplo: tono, gestualidad, movimiento escénico, vestuario, color, etc.).

#### **1.9.5.2. Nivel semántico**

En el nivel semántico se analizará el conjunto de significados que organizan la obra: el espacio escénico y el sentido, significado de los personajes, íconos, índices y símbolos. En este caso nos vamos a referir tanto al sentido como al conjunto formado por los distintos significados de una obra, y la interrelación de todos los signos.

#### **1.9.5.3. Nivel pragmático**

En este nivel se estudiarán las relaciones del autor y su obra (organización de su mundo, trascendencia personal y estética). Maldavsky, (1974, p. 29) anota al respecto que a través de la obra literaria el autor organiza lo que desea expresar de la mejor manera posible, dando una cierta coherencia en su mundo real y ficcional. Además, procura trascender una serie de contextos en los que se halla incluido: el contexto tempo-espacial, personal y el contexto socio-económico. Señala además que se debe determinar la relación del hombre en

comunidad con los otros, donde ese universo perfecto muchas veces se transforma en imágenes imperfectas y hasta deformes.

#### **1.9.6. Semiología de la comunicación (emisor, receptor, códigos, didascálicas).**

La semiología de la comunicación estudiará los procesos y medios utilizados para influir en otros. La semiología de la significación se ocupará de todos nuestros comportamientos por el solo hecho de vivir en sociedad. El modelo de una comunicación en términos de emisor, receptor, códigos, no es aplicable en este caso, ya que el protocolo social realiza su significado según otros medios. (Talens, 1999, p. 164). Dependerá de la significación que cada uno de los elementos represente dentro del conjunto de signos. En el discurso dramático se da a través de los elementos dialógicos en cada uno de los parlamentos.

Por su objeto el arte se representa como una parte de la semiología de la comunicación, sin embargo, por el tipo de problema que plantea dicho objeto, no existe una codificación-descodificación idéntica a la comunicación lingüística o a las normas establecidas. (Talens, 1999, p. 164). El autor elige las palabras, signos, códigos y didascálicas de acuerdo a su intención comunicativa y de esa forma también nos permitirá hacer su descodificación.

#### **1.9.7. Teoría semiológica de T. Kowzan como categorías dramáticas**

Hemos utilizado en el análisis de la obra dramática las categorías señaladas por Tadeusz Kowzan quien apoya esencialmente en las teorías semiológicas saussureana al afirmar de la necesidad de una apertura semiológica sobre el arte teatral, y de considerar el espectáculo desde el punto de vista del semiólogo. Se propone descubrir en la obra diferentes niveles de expresión y distingue cinco categorías que constituyen otros sistemas operativos en el nivel semiótico. La palabra pronunciada por el actor tiene primero una significación lingüística. Es un signo de lo que él, al pronunciarla quiere evocar. Pero luego, señala Kowzan (citado por Meyran, 1993, p. 50) “la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa palabra puede cambiar su valor”. En el texto lo veremos a partir del tono utilizado por los personajes o el autor mismo.



-La expresión corporal: reagrupa la mímica, los movimientos y el desplazamiento escénico.

-Las apariencias exteriores del actor: el maquillaje, el peinado, el vestido.

-El aspecto del lugar escénico: con los accesorios, el decorado, la luz.

-Los efectos sonoros no articulados como son: la música y los ruidos.

Estas cinco categorías de expresiones o grupos de signos se subdividen en trece sistemas de signos operativos que son: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el vestido, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos. En nuestro análisis estas categorías las desmontaremos a partir de las didascálicas y acotaciones en la obra dramática. La palabra como sistema lingüístico por excelencia sin embargo gracias a las funciones del lenguaje en el teatro es posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes. En otras palabras, ya sea por las indicaciones del autor (acotaciones escénicas) o inscrito en el mismo texto dramático. (Talens, 1999, p. 180). El tono que incluye elementos como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, el acento, entre los cuales “es sobre todo la entonación que, aprovechando la altura de los sonidos y su timbre crea por diversas especies de modulaciones, los signos más variados” (Kowzan citado por Meyran, 1993, p. 50). El tono varía de acuerdo al género dramático y la situación dramática.

La mímica del rostro, es el sistema de los signos kinésicos más cercano a la expresión verbal, son signos que pueden ser naturales o artificiales. El gesto, constituye, después de la palabra (forma escrita) el medio más rico y flexible para expresar los pensamientos. El movimiento escénico del actor, el cual está constituido por los desplazamientos del actor y sus diferentes posturas en el espacio escénico a la vez respecto a los otros actores, a los elementos del decorado y respecto a los espectadores. El maquillaje, el cual constituye, con la mímica, la fisonomía del personaje y refuerza el papel semiótico de la máscara.

El peinado, a menudo desempeña un papel independiente del maquillaje y del vestido. Puede ser signo de pertenencia a un campo geográfico y/o cultural, a una época, a una categoría social, a una generación que se opone a las costumbres de una época anterior. El

vestido como el gesto, es el testigo de las convenciones sociales y culturales. En el teatro es del uso diario, la manera exterior y más convencional que permite definir al individuo humano. El vestido es un signo de un objeto que puede determinar el sexo, la pertenencia social, la profesión, posición social o jerárquica, la nacionalidad, religión, obedece a una época determinada que nos da pistas sobre el carácter del personaje y su posición ante la sociedad (Meyran, 1993, p. 50).

Desde la antigüedad el color del traje y la textura de la tela correspondían a una clase social o linaje. Los accesorios son elementos del decorado que forman parte integral de la representación. Son signos con valor simbólico que se hacen presente en la obra a partir de las acotaciones hechas por el autor. El decorado, tiene la tarea primordial de representar el lugar, el espacio y el tiempo, presenta un campo semiótico como el de las artes plásticas: pintura, arquitectura, escultura. Es a la vez índice, icono y símbolo. El decorado será también señalado a partir del ambiente de la obra y las acotaciones.

La iluminación es utilizada principalmente para dar valor a los otros medios de expresión, a los otros sistemas de signos. Puede nombrar un personaje o una situación. En nuestro análisis la descodificaremos a través de las didascálicas que nos señala el autor. La música, usada en el espectáculo teatral, tiene una función semiótica permanente. Su papel de signo es de: “subrayar, amplificar, contradecir los signos de otros sistemas, o reemplazarlos” (Meyran, 1993, p. 52). Es un índice que puede servir para evocar la atmósfera, lugar o época de la acción. Los efectos sonoros (ruidos), constituyen un sistema de signos que no pertenecen ni a la palabra ni a la música. Signos naturales: ruidos de pasos, ruidos de los decorados y de los accesorios, son los efectos secundarios de la representación y comunicación. Los signos artificiales o naturales que se reconstituyen artificialmente para las necesidades del espectáculo. Su campo semiótico es amplio en significaciones campanadas de un reloj, sonido del timbre de la puerta, lluvia, tormenta, sirenas o gritos entre otros.

La índole de pertinencia del análisis del discurso dramático de la vanguardia consistirá en la aplicación de diferentes teorías de la semiótica, que nos servirán en el análisis de los diferentes textos literarios de acuerdo a la complejidad de cada una de las obras seleccionadas en el corpus. El desmontaje y descodificación de las obras se realizó según el sentido y significación y características específicas de cada obra; para ello utilizamos el diseño de cada

modelo de análisis y la nomenclatura adecuada para ordenar nuestra propia interpretación de la obra de acuerdo a la temática. Explicaremos algunos códigos utilizados en el análisis de las obras que servirán para comprender mejor nuestra propuesta de análisis. En cuanto a la estructuración del trabajo hemos dividido en siete capítulos, que nos permitieron guiar el análisis de acuerdo con los objetivos propuestos utilizando en la descodificación la dimensión sintáctica en primer lugar y en segundo lugar la dimensión semántica y en dos de las obras nicaragüenses la dimensión pragmática. Entre los códigos tenemos:

El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas. De acuerdo a los teóricos el texto se puede desmontar a partir de las funciones dentro del contenido temático y en las diferentes secuencias dramáticas que nos permite visualizar el accionar de los personajes dentro del desarrollo de la obra. Las funciones son las acciones de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Propp ordena las funciones en secuencias de esferas de acción que estructuran el relato y menciona que hay un número limitado de funciones. La delimitación de lo que es una situación dramática será central para el establecimiento de las funciones que la constituirán (De Toro, 1987, p. 190).

De acuerdo al planteamiento de Propp desmontaremos el texto dramático, para verificar si se cumplen las funciones propuestas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga, y de esta manera ordenar en secuencias dramáticas las diferentes esferas de acción de la obra.

## **CAPÍTULO 2. Estética e ideología en el discurso dramático vanguardista centroamericano *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua) y *El Canciller Cadejo* de Manuel Galich (Guatemala)**

### **Introducción**

*“El teatro es poesía, poesía en acto y si esa esencia sutil que le da a la palabra teatral su razón de ser, se disipa y se sustituye por la propaganda, lo que queda es un instrumento es decir una desnaturalización de la obra de Arte”*  
P.A.C.

Las dos obras que analizamos muestran las diferentes circunstancias histórico-sociales y políticas en que cada uno de los discursos dramáticos se desarrolla. A pesar de la crisis de valores, del desencanto y olvido por parte de las instituciones gubernamentales encargadas de promover y desarrollar la cultura de cada país. Los autores buscan y encuentran nuevos espacios para expresar su arte, aun cuando atente contra la norma o el canon establecido, especialmente en el campo del arte teatral. Acevedo Leal, expresa:

...la estética de la violencia se manifiesta en la literatura, las artes visuales y los espacios urbanos, a través de signos que hablan de la fragmentación de la identidad, y la desesperanza, se entienden estos como la infracción de la ley, a los conceptos o la profanación de lo sagrado y un acto de agresión al orden establecido (Acevedo, 2001, p.101).

En las distintas formas artísticas se ha reflejado la violencia de la que han sido víctimas los pueblos centroamericanos. Acevedo hace su análisis al respecto a partir del contexto histórico que vive Guatemala en la primera mitad del siglo XX, cuando las circunstancias de guerra y agresión eran una constante que luego se manifestará en la cultura y el arte específicamente.

Hemos tomado como referencia tanto la obra de Cuadra como Galich porque ambos no dejan pasar desapercibido el momento histórico que vive cada uno de sus países, por el

contrario, se adueñan de él para proyectarlo y devolverlo a la sociedad, convertido en un material artístico. El primero utilizando el espacio territorial y la apropiación de la tierra y el segundo haciendo uso de las leyendas como elemento fantástico para mostrar los abusos y corrupción de los que tienen el poder. El dramaturgo tiene diferentes sugerencias y su valoración debe ser desde la perspectiva del significado que transmite un mensaje de su vivencia personal con lo que le rodea y pasa en su entorno (Acevedo, 2001, p. 101). El artista y su medio se integran y lo manifiesta a través de su escritura dramática donde muestra su realidad circundante. Acevedo señala: “El hombre reacciona con una reivindicación dramática, metafísica de otros valores más verdaderos los valores de las culturas marginales, las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes: la destrucción de los cánones literarios, artísticos” (Acevedo, p. 101).

En las obras dramáticas *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo* se hace referencia al cuestionamiento que formulan los artistas sobre la elaboración de una propuesta estética de la violencia que se vive y no se denuncia o como parte de la violencia cotidiana silenciada y oculta. Existe una tendencia a representar, a través de la obra la violencia que se vive en los países centroamericanos. Es así que la riqueza de creación, estará en base a la experiencia vivida y acumulada por los artistas: pero que, además, obedece a las nuevas formas de concebir el arte teatral, que va de la mano con los nuevos cambios experimentados por cada sociedad en particular. Al respecto Mackenbach, señala:

...un factor común de todas las artes en Centroamérica en las últimas dos décadas es la crítica social a la par de las propuestas estéticas y un rechazo al estereotipo homogenizador del indigenismo, lo primitivo, lo telúrico y lo fantástico como categorías definidoras de identidad cultural, sobre todo en la literatura se dará un cuestionamiento a las formas tradicionales de construir identidades culturales (Mackenbach, 2004, p.7).

Las manifestaciones artísticas, estarán marcadas por la transculturación como una serie de cambios estéticos que influyen en la valoración de la obra de arte. Sin embargo, la violencia en el arte y en la literatura dramática específicamente, es reflejada por los dramaturgos a partir de los diferentes contextos que les ha tocado vivir, cada uno de ellos refleja en sus obras *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo*, las distintas formas en que ha sido percibida esa realidad.

Desde la antigüedad los individuos se han dado a la tarea de destruir, violentar o imponer lo que de acuerdo con sus intereses le conviene mostrar. El arte no está exento de esa constante búsqueda de querer plasmar la realidad o utilizar la ficción, para presentar un discurso distante que en nada se parece a lo que realmente aconteció; esta tarea es asumida por cada dramaturgo, quien de manera particular señala las diferentes formas, normas y matices en los cuales la obra de arte representada sufre también cambios inviolables que son producto de la realidad vivida. Marc Howard, en su texto *La Cultura del conflicto*, manifiesta:

La cultura es todo y está presente en todas partes a nuestro alrededor. Al igual que aprendemos a hablar o caminar también aprendemos sobre la cultura específica del lugar donde nacimos y donde estamos habitando; a este proceso se le denomina enculturación (Howard, 1993, p. 47).

La cultura del conflicto son normas, prácticas y creencias de una sociedad que influye en aquello por lo que luchan los individuos. Una de las tantas formas de representar ese mundo de violencia que han vivido los diferentes pueblos del mundo, ha sido la literatura, la pintura, escultura, música, etc., donde los creadores denuncian y protestan por estas conductas que sólo traen dolor y muerte. Es a través de la obra de arte, en este caso la literatura dramática, que utiliza símbolos para representar el enfrentamiento y denunciar su inconformidad como una forma de protesta.

En la literatura dramática el autor utiliza también diferentes recursos que le permiten expresar ese mundo a través de la semiología de la comunicación artística. Para analizar la forma en que es presentada la violencia en la literatura dramática, primero trabajaremos el nivel sintáctico del texto dramático, es decir, los signos lingüísticos y no lingüísticos, después abordaremos el nivel semántico de cada una de las obras en estudio.

En las obras que analizamos *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo* aplicamos el método semiótico para determinar los sujetos protagonistas/antagonistas y su accionar en el tiempo/espacio (cronotopo).

## **2.1. Violencia y resistencia en *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra**

Al igual que en la poesía, en la obra dramática vemos que la elección del título de una obra, en un escritor no es arbitraria ni antojadiza, sino que estos actúan como mecanismos referenciales que darán sentido al contenido de la obra; en *Por los caminos van los campesinos*, analizaremos el significado de cada una de las partes del título a partir de los semas y en su conjunto. La preposición (Por) nos remite a una forma de llamado preciso, fijo y concluyente de algo que ha sido ya establecido, es por ese lugar y no por otro. Es además una categoría determinante con la cual se inicia la frase.

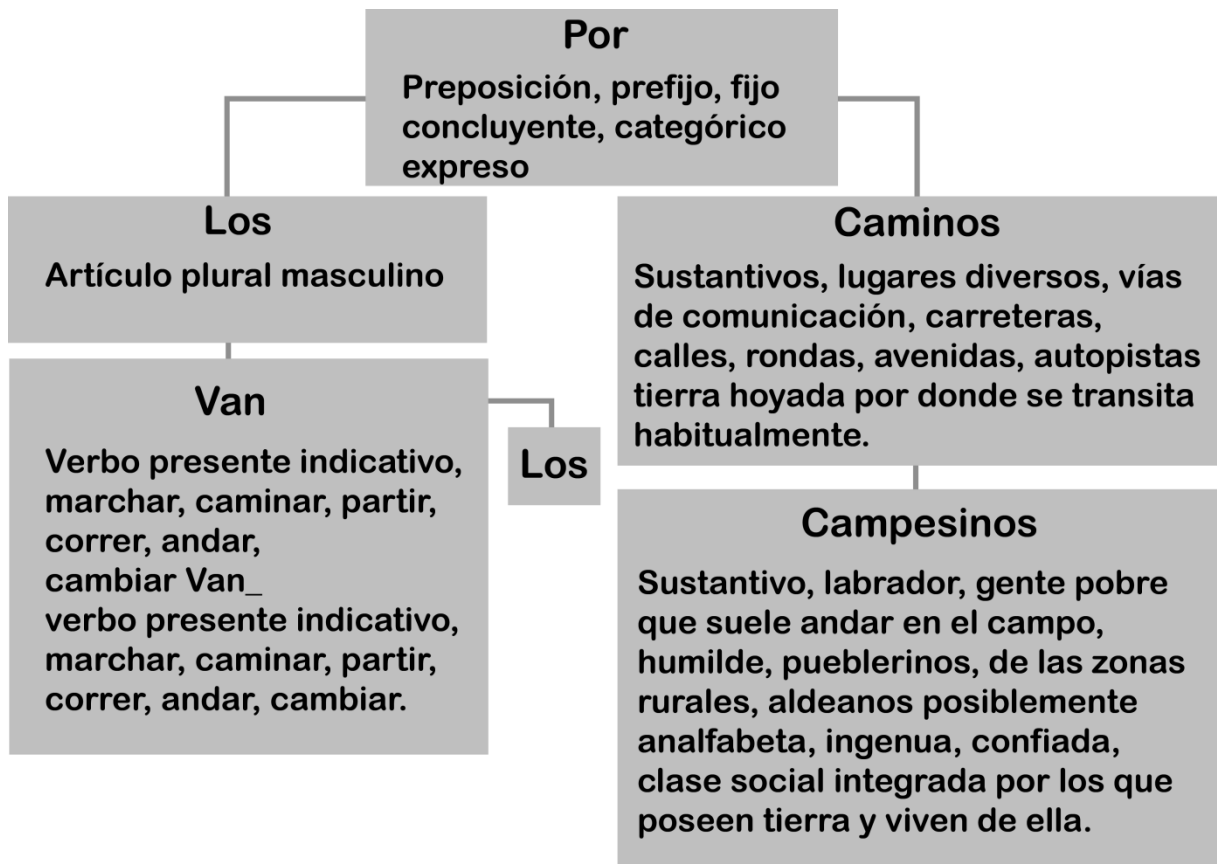
El artículo (los) permite la determinación de hombres y mujeres que sin distinción de ninguna clase van y vienen de un lugar a otro.

El sustantivo (caminos) visualiza los diferentes lugares por los que transitan personas sin distinción de raza, color o edad. Son estos lugares que se hacen comunes y rutinarios hasta dejar su propia huella.

El presente de indicativo del verbo (van) da la idea de acción, movimiento y las distintas formas o maneras por las que se puede pasar, caminar, correr, andar. Este verbo sirve para imaginar las acciones de los protagonistas de la obra en estudio en sus diferentes desplazamientos por el campo es decir la rutina del trabajo en el ir y venir cotidiano.

El sustantivo campesino involucra hombres y mujeres sin distinción de edad, es un conglomerado, que da la idea de multitud. Es gente humilde, sencilla y trabajadora que se desplaza a sus labores cotidianas en horas tempranas de la mañana. Para ellos su vida es el campo, el cultivo de la tierra en su mayoría son personas analfabetas, pero con mucha dignidad, su razón de ser es la agricultura y la huerta. Son seres más sensibles a ser manipulados o engañados por su misma educación, sin embargo tienen valores y principios muy arraigados. Veamos en el esquema siguiente las relaciones sémicas del título de la obra.

**Cuadro 4. Semas del título *Por los caminos van los campesinos*. (El cuadro es nuestro).**



Los sentidos del título *Por los caminos van los campesinos*, nos da indicios de los diferentes lugares por donde el campesino transita de una manera cotidiana, haciendo de ese espacio parte fundamental en su rutina diaria y colectiva. El campesino va y viene de manera continua por estos lugares que es su propio territorio, él los conoce y recorre. Estos espacios forman parte del ámbito en el que crecen, viven y mueren los campesinos. Son lugares que llegan a tener un alma, y un sentido para cada uno de estos seres que transitan por ellos. El ámbito conforma una especie de aliado permanente que en lugar de ser cerrado es por el contrario abierto y solidario con los que lo habitan. Estos espacios resultan ser grandes amigos según sean las condiciones o circunstancias que rodean a las personas. Estos terrenos llegan a ser uno solo, con el que los habita, y conforman un lugar de resistencia.



En la obra *Por los caminos van los campesinos* nos parece necesario hablar de estética e ideología en la literatura. A través del análisis de los discursos dramáticos vanguardistas de la región de América Central, se refleja en gran medida no solo la forma escrituraria, la ideología de sus creadores y el sufrimiento de sus protagonistas, sino que se resume en gran parte las distintas formas de violencia ejercidas por los gobiernos absolutistas. En la historia de los pueblos de Centroamérica las diferentes dictaduras se han empeñado en demostrar su poder, dejando de lado la cultura de los pueblos y marcando una huella imborrable en el contenido de sus obras dramáticas.

## **2.2. Análisis de la dimensión sintáctica en la obra *Por los caminos van los campesinos***

### **2.2.1. A- El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas**

El desmontaje de la obra a través de la dimensión sintáctica permitirá el análisis de las funciones y secuencias dramáticas que ayudarán a la comprensión e interpretación del texto dramático. Al desmontar el texto dramático, encontramos exclusivamente un material lingüístico. Con las funciones del lenguaje en el teatro, es posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes, ya sea por las indicaciones del autor (acotaciones escénicas o didascálicas) o por lo inscrito en el texto dramático; así es posible abordar el análisis sintáctico como una inducción de los sistemas de signos que Tadeusz Kowzan propone en su ensayo *El signo en el teatro* (1969).

Los signos que propone Kowzan (1969) son: la palabra, que en primer lugar produce diferentes estados en boca del actor, el tono o matiz que de manera auditiva adquiere una vez pronunciada la palabra y luego separa mímica, gesto y movimiento como parte de la corporalidad y gestualidad del actor, así como su desplazamiento o movimiento escénico por el espacio. El maquillaje, peinado, traje y accesorios que forman parte de la apariencia exterior del actor y que tienen significado. El decorado y la iluminación que conforman parte de la intimidad de la escena o del actor y, por último, señala la música y el sonido como elementos significativos no articulados que permanecen en el espacio escénico por un tiempo determinado.

De estos trece elementos de Kowzan (1969) el de la palabra coincide en este nivel del análisis de la obra de teatro, como texto literario. Es posible aplicar los métodos de estudio de literatura en términos de secuencias para establecer la estructura funcional del texto como objeto literario, y su literariedad y, al mismo tiempo, por comparación con el resultado del análisis estrictamente teatral es decir su dramaticidad.

Debemos señalar que las secuencias dramáticas permiten visualizar el movimiento del accionar de los personajes desde que inicia hasta que termina la obra. Hay otros que conservan un rol protagónico y son seres inanimados que tienen una fuerza o carga semántica en el desarrollo del conflicto y resistencia por defender lo que le pertenece. En *Por los caminos van los campesinos* este actante inanimado corresponde al Rancho de Sebastiano.

El conflicto en la obra dramática, expresa Zapelli, se da (entre la visión de mundo, valores y comportamientos del protagonista y del antagonista) y tiene una progresión lineal en ascenso. Crece lentamente hasta expresarse en batalla y después se precipita en el desenlace (Zapelli, 2010, p. 39). En las dos obras veremos cómo el conflicto obedece a esa progresión lineal hasta desencadenar en el conflicto mayor de sus protagonistas.

*Por los Caminos van los Campesinos* fue escrita en 1937 y aún en 1957 su autor Pablo Antonio Cuadra, realizaba algunos cambios que surgían de las representaciones teatrales. Esta obra tuvo un origen local y muy íntimo dentro del país; su autor expresa: “A mí me inspiró el teatro popular callejero de tal modo que sus actos y escenas están hechos con tal propósito de que cada cuadro tenga una especie de independencia y de movilidad propia” (Cuadra, 1988, p. 68). Cuadra expresa que su intención inicial es que se represente fuera del espacio cerrado del teatro, que se realice al aire libre y el espectador vaya con los actores de un lugar a otro. Así lo expresa su autor cuando dice:

Porque mi idea fue que se representara como se hacían las representaciones del *Güegüense*. En una esquina de una plaza el primer acto, en otro lugar otro. Y en el recorrido iban bailando o tocando música, con sus máscaras, y con el pueblo detrás en una especie de teatro móvil y callejero. Yo le quise dar esa movilidad pueblerina, lo mismo que usar la lengua vernácula, sus expresiones, refranes y cantos. (Cuadra, 1988, p. 68).

Cuadra imaginó la representación de su obra y la forma de efectos y movilidad que quiere integrar en ella; evocando el teatro medieval litúrgico<sup>9</sup> que se realizaba en la Edad Media. Al hacer referencia del teatro medieval expresa que su intención era ponerlo en vigencia con una situación nueva que era la situación de Nicaragua. En cierto modo recuerda:

... en ese momento estaba Sandino en la montaña, la intervención de la marina expedicionaria norteamericana. Como juventud nosotros estábamos en plena rebeldía contra esa humillación de una intervención extranjera... Tenía una motivación histórica inmediata y ciertas lecturas sobre todo el teatro antiguo español (Cuadra, 1988, p. 68).

El espacio que Cuadra desea para la puesta en escena es preferiblemente un espacio lúdico-perceptivo, abierto que permita a los espectadores ser parte activa de la representación. El espacio lúdico-perceptivo se refiere a las posibilidades de desplazamiento del actor durante la representación de parte del público y todos los diferentes sucesos que un espacio específico puede brindar en la puesta en escena tanto a los actores como a los espectadores. Edward Hall (citado por Zapelli, 2011, p. 22) expresa. “El hombre siente la distancia del mismo modo que los animales. Su percepción del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción - lo que puede hacerse en un espacio dado-y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente.”

El espacio por lo tanto forma parte del entorno del individuo y su accionar por la vida lo hace de manera activa y no pasiva, consciente de su razón de ser en el mundo en que vive. Su compromiso con la sociedad y con él como persona le hace buscar diversas posibilidades en su recorrido. El espacio teatral también es parte de los códigos que el autor utiliza para la representación, es el indicador inmediato de ubicación real o imaginaria que corresponde a una época determinada, lugar y contexto en que se desarrolla la acción dramática.

---

<sup>9</sup> Teatro medieval litúrgico de la Edad Media se desarrollaba en los atrios de la iglesia y en espacios abiertos donde los espectadores podían movilizarse de un lugar a otro y seguir la secuencia de la obra. Generalmente eran realizado por los sacerdotes.

### **2.2.2. B- Cuadros y secuencias dramáticas en *Por los caminos van los campesinos***

La nomenclatura por utilizar en la dimensión sintáctica, será la descripción de los cuadros y secuencias que se presenta de la siguiente forma: C=cuadro, Sec= secuencia. Cabe destacar que en esta obra el autor no utiliza actos sino cuadros y un epílogo. Es necesario hacer el desmontaje de la obra para verificar las secuencias dramáticas y ver los sucesos de cada cuadro de una forma más detallada en la estructura.

**Cuadro 5. Cuadros y secuencias dramáticas en la obra *Por los caminos van los campesinos*.**

<b>Cuadro</b>	<b>Secuencias dramáticas</b>
<b>Cuadro I</b>	<b>14 Sec</b>
<b>Cuadro II</b>	<b>10 Sec</b>
<b>Cuadro III</b>	<b>7 Sec</b>
<b>Cuadro IV</b>	<b>13 Sec</b>
<b>Epílogo</b>	<b>2 Sec</b>

**C. I. El cuadro I está conformado por catorce secuencias que son las siguientes:**

Sec.1-Descripción de la llegada al rancho Margarito y Rosa cantando del viejo chavalo.

Sec.2-Entra la Juana enojada por el enredo del abogado.

Sec.3-Sebastiano explica que no tiene la culpa que al abogado se lo recomendó don Federico porque era correligionario.

Sec.4-Rosa atareada entra al rancho.

Sec.5-Sebastiano continúa discutiendo con Juana por lo del abogado.

Sec.6-Entra Pancho limpiándose el sudor.

Sec.7-Se van Margarito y la Rosa.

Sec.8-Entrada de Soledad diciendo que vienen reclutando gente en el camino.

Sec.9-Salida de pancho presionado por sus padres.

Sec.10-Llegada de los soldados y reclutas.

Sec.11-Aparece Margarito amarrado por el sargento.

Sec.12-Se marchan gritando consignas de los conservadores.

Sec.13-La Juana pide a Rosa que siga a Margarito (su hombre).

Sec.14-Indignación de Sebastiano ante su impotencia de no poder hacer nada.

### **C.II El cuadro II tiene diez secuencias que son:**

Sec.1-Toda la familia en la oficina de telégrafos hablando con Margarito, que es teniente.

Sec.2-Discusión por el abogado que les está robando entre Sebastiano y la Juana.

Sec.3-Discusión con el telefonista por el grado militar del hijo (Margarito).

Sec.4-Llegada del doctor Fausto (el abogado) corteja con Soledad.

Sec.5-Fausto habla con el telefonista finge una actividad de urgencia y de importancia.

Sec.6- Fausto se retira, pero es abordado por Sebastiano y Juana (discusión fuerte).

Sec.7-Se marcha el doctor Fausto (amenazante).

Sec.8-La familia llama a Margarito.

Sec.9-Ataque al telégrafo donde se encuentra Margarito.

Sec.10-Nuevamente el telefonista quiere comunicarse con Margarito.

### **C. III El cuadro III tiene siete secuencias que son:**

Sec.1-Juana muele las tortillas y Sebastiano toca su guitarra.

Sec.2-Llegada de Pancho (dialogo con Sebastiano y Juana).

Sec.3-Entran los soldados (2). El soldado 3ero. Registra el rancho (diálogo entre Juana, Sebastiano y soldado 1-2).

Sec.4-Entra el cuarto soldado preguntando si son liberales.

Sec.5-Llega el Dr. Fausto que es el jefe (dialogo con Sebastiano, Sargento y la Juana).

Sec.6-Juana y Sebastiano le reclaman al doctor Fausto sobre los papeles de la tierra.

Sec.7-Entra Soledad (dialogo entre Juana y Sebastiano).

**C. IV El cuadro IV está formado por trece secuencias que son las siguientes:**

Sec.1-Diálogo de Sebastiano y la Juana que viene del pueblo y trae noticias en el rancho.

Sec.2-De camino hacia la milpa (dialogo de Juana con Sebastiano).

Sec.3-Escena del Dr. Fausto y yanqui (buscando a Sebastiano en el rancho).

Sec.4-Escena de Soledad, Yanqui (que pregunta por Sebastiano).

Sec.5-Complicidad del Dr. Fausto con el yanqui (respecto a soledad).

Sec.6-Soledad y yanqui (diálogo con el Dr. Fausto).

Sec.7-Escena Yanqui, Soledad tendiendo la ropa (coqueteo).

Sec.8-Diálogo de Fausto y el yanqui (para acosar a soledad).

Sec.9-Escena Soledad – Yanqui (dentro del rancho).

Sec.10-Sale nuevamente Soledad a tender ropa, lucha de soledad con el yanqui.

Sec.11-Entrada de Sebastiano (pregunta por soledad al Dr. Fausto).

Sec.12-Lucha de Fausto y Sebastiano.

Sec.13-Sale Sebastiano con el machete en la mano.

La secuencia de estas escenas descritas corresponde exactamente a la estructura del relato analizado en secuencias y funciones, aunque pueden ser derivadas según la lógica de las acciones dramáticas. En cuanto a los aspectos formales, es decir, de la dimensión sintáctica, tendríamos los siguientes aspectos: estructura dramática y signos no lingüísticos estos son interpretados de acuerdo con cada una de las didascálicas que el autor hace en las secuencias dramáticas.

**2.2.3. C- Estructura dramática en la obra *Por los caminos van los campesinos***

En relación con la estructura dramática, Cuadra propone cuatro cuadros que se desarrollan de la siguiente forma: el primero y el tercero en el Rancho de Sebastiano, el segundo en el teléfono público de Catarina y La Paz Centro y el epílogo en el centro de la montaña. La estructura general de *Por los Caminos van los Campesinos*, reproduce la forma clásica: presentación C.I – nudo, (C – II y III) desenlace, (C – IV epílogo).

**Cuadro 6. Estructura dramática de la obra *Por los caminos van los campesinos*.**

<b>Primer cuadro</b>	<b>Segundo cuadro</b>	<b>Tercer cuadro</b>	<b>Cuarto cuadro</b>
<b>Presentación de los personajes y de la situación dramática en el rancho</b>	<b>Nudo</b>  <b>Teléfono de Catarina y La paz Centro</b>	<b>Nudo</b>  <b>(presenta la tragedia que vive Nicaragua). En el Rancho</b>	<b>Desenlace</b> <b>Epílogo</b>  <b>En la montaña</b>

El deseo de Cuadra como lo mencionamos anteriormente, es que la representación de la obra sea en la calle, seguido los actores por el público y en cada esquina representar una escena.

1. No siempre la presencia física de los personajes es directamente significativa aun estando en escena.
2. Las escenas cumbre o más tensas giran en torno a la política, llegada de los soldados conservadores, amenazas del abogado y llegada de este con el yanqui (extranjero). Existen dos niveles de personajes: los campesinos y los que están en el poder.
3. Margarito se va con los conservadores y es oficial, es la conexión de los dos niveles y relaciones de los personajes, hasta que muere y luego su hermana Soledad es violada por el yanqui y tendrá un hijo de él. El desenlace es fatal porque Sebastiano defiende a su hija y tiene que huir a la montaña.
4. El cuadro III es una preparación al cuadro IV, representa la tragedia que vive el pueblo de Nicaragua, Está lleno de presagios, supersticiones y augurios. Se llevan a Pancho el hijo mayor. Se muestra el ultraje de los soldados a los campesinos y sobre todo el irrespeto y violencia hacia Juana y Sebastiano. Se observa la resistencia por parte de los campesinos a participar en la guerra.
5. El proceso de preparación para el fatal desenlace se presenta con la llegada del abogado y el yanqui.

6. Ingenuidad de Soledad al confiar en el abogado y sobre todo en el yanqui, se realiza la violación de Soledad. Resistencia de parte de Soledad cuando es maltratada y humillada en su dignidad como mujer.
7. Llegada de Sebastiano buscando a Soledad, muerte del (abogado/yanqui)
8. Huida de Sebastiano y su refugio es en el corazón de la montaña.
9. Visita de Soledad a su padre, confiesa que está embarazada del yanqui y que espera un hijo de él.

### **2.3. Los signos no lingüísticos en la obra *Por los caminos van los campesinos***

En *Por los caminos van los campesinos*, se potencian algunos signos no lingüísticos y otros se dejan sin marcar, cada uno tiene una simbología en el desarrollo de la obra que se percibe en la forma de cómo van evolucionando y de qué manera pasa a ser un elemento significativo en las características y la vida de cada personaje, por ejemplo:

- a) *Hay variación en el tono prevaleciendo el tono triste:* En el cuadro III y IV el tono de los personajes protagonistas es triste, sombrío, oscuro, de lucha, violencia, angustia, desesperación e impotencia ante el poder del otro; sin embargo, el tono en las intenciones del abogado y del yanqui son abiertas, malintencionadas y hechas a propósito. En cada uno de estos personajes se percibe el abuso de poder y la forma hostil, despiadada y burlesca con la que tratan al campesino:

Juana – Secándose las lágrimas. Cortante y supersticiosa. - ¡no he dicho nada!, ¡no he dejado que se metan los agüeros y las apariciones!, ¡ni un soplo he dejado que se me entre al corazón!, ¡aquí tengo a mi hijo... y toco madera! (golpea el taburete).

Sebastiano – pero ¿no decís...?

Juana – No. Y no sigas hablando. ¡Ninguna señal tengo! (reanuda su molienda), ¿no viste ahora que maté la víbora dentro del rancho? Cuando se mata bajo el techo ya no entra la tuerce... (Cuadra, 1976, p. 93 - 94).

La superstición y temor de Juana de que sus presentimientos sean una realidad, son una creencia constante, en el imaginario del campesino, sin embargo, tiene la esperanza que, si mata la serpiente, es signo de esperanza porque no da lugar a que el augurio se cumpla y lo



que consideraba dañino ya no le hará daño a ningún miembro de su familia debido a sus palabras y acciones, si este es atacado en su origen, desde un inicio puede cambiar la suerte y acabar con ella. Uno de los elementos que caracterizan al campesino nicaragüense son las creencias y supersticiones del pueblo según conversación con estudiosos de la lengua y narradores. Por otro lado, se nota el carácter violento de los militares en la ofensa e irrespeto del que dice tener el poder hacia las personas. Se da el ultraje sin respetar reglas, leyes o normas hasta convertirse en un canalla que maltrata al más débil, en este caso al campesino. El tono despectivo y de ultraje se muestra desde el inicio del diálogo entre el abogado y Juana, tanto en su gesto como en sus palabras irónicas y sarcásticas:

Dr. Fausto – haciendo un gesto displicente y burlesco con la mano - ¡yo no le estoy pidiendo nada, vieja! (Cuadra, 1976, p.102).

Otro momento de abuso de poder y forma cruel es cuando los soldados llegan a la casa de Sebastiano y tratan con mucha grosería a Juana cuando esta les reclama sus derechos. La actitud en que se dirige el Dr. Fausto a los campesinos es despiadada e irónica y el tono cruel y violento de los soldados es peor.

Dr. Fausto- a Juana ya retirándose- ¡Nunca ha hecho mejor negocio! ¡Si anda conmigo el muchacho le va a volver con plata! (se ríe burlescamente).

Soldado Segundo (burlón)- ¡Cayetano la bocina, vieja... por ser conveniente! (Cuadra, 1979, p.110).

b) *Gestualidad*: Otro elemento no lingüístico es el factor de la gestualidad, propios en la representación teatral que forma parte de las acciones de los personajes. Al respecto De Toro expresa: “El icono kinésico es donde el actor imita y crea con su cuerpo un icono visual a través de la gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado” (De Toro, 2008, p.129). En la obra de Cuadra esta gestualidad se muestra a través de la resistencia hacia ese ultraje por parte de los personajes femeninos en la obra, así lo podemos observar en este diálogo del yanqui con Soledad, antes de la violación.

Soledad – (Con movimientos bruscos por soltarse)- ¡que me deje le digo!

Yanqui – (apretándola más) - ¡se va a hacer daño!

Soledad – (luchando y retrocediendo un poco más) - ¡no me importa! ¡No quiero!  
(furiosa), ¡no ponga su fuerza en los débiles! (Cuadra, p. 129).

Aquí se percibe la resistencia y oposición de parte de la mujer (Soledad) y las consecuencias del oportunista y aprovechado (el abogado y el yanqui). El cinismo y acciones del abogado se manifiestan desde el primer cuadro cuando se habla de este personaje y se exterioriza mucho más, cuando ofende verbalmente a Juana y luego es cómplice y permite que Soledad sea abusada por el yanqui.

Fausto no cumple con los deberes de su profesión, y violenta los derechos de las personas del campo como autoridad, además no cumple con su juramento, sino que saca provecho de la situación dañando y mancillando al más indefenso. Otra escena que nos marca esta violencia y resistencia es la de Juana donde varios soldados y el mismo Dr. Fausto se burlan de ella y la maltratan física y verbalmente sin respeto a su edad ni por el hecho de ser mujer, ni siquiera por su nivel social y humildad que le caracteriza al campesino; por el contrario, esto es lo que provoca más irrespeto.

Juana—como una fiera--¿Con qué cara viene a pedirme el hijo después que nos está robando la tierra?

Dr. Fausto—haciendo un gesto displicente y burlesco con la mano ¡Yo no le estoy pidiendo nada, vieja!

Sebastiano—Seco y autoritario--¡Juana! ¡Yo soy el hombre, déjame a mí! (Al Doctor)

¡A ella le guarda respeto o se mata con este viejo que algo le queda de sangre!...

c) *Las acciones y el lenguaje verbal se vuelven más dinámico:* hay escenas como el inicio del C.III y el C.IV, en que los pequeños conflictos se dan en el diálogo de Juana y Sebastiano, y las continuas amenazas de violencia de los militares que invaden el rancho y todo lo que hay en su entorno. Cada una de las acciones obedece a las circunstancias en las que se mueven sus personajes; pero también en sus necesidades internas, que desembocarán en pequeños conflictos y ayudarán al conflicto climático de la obra.

Juana- ¡No se hace con canciones el mundo!

Sebastiano- Que, distraídamente, con su puro en la boca, ha estado tocando la guitarra se encoge de hombros- ¡No se hace!... ¡yo estoy mejorándolo! (se ríe burlesco. Pausa...) ¿Sabés vos que yo no sueño nada? ¡No soy como vos! Le paso la mano a la música como soba la Soledad a la perrita. Para suavizar un rato el tiempo. ¡Pero no pretendo...!

Juana- ¿Me querés decir que yo soy pretenciosa? (Cuadra, 1976, p. 91).

En esta escena entre Juana y Sebastiano conocemos a cada uno de nuestros protagonistas, su forma de ser y carácter, pero también sus ideas y pensamiento que más adelante el autor desarrollará en relación con los otros personajes. Las acciones y visión de mundo del autor están en sus personajes donde cada uno lucha por sus ideales y sus creencias, pero sobre todo por sus sueños, ilusiones y sobre todo su familia. El lenguaje sencillo de sus protagonistas, y la forma coloquial que impregna al diálogo, hacen una escritura ágil y comprensible, sin frases rebuscadas y confusas. Cuadra utiliza un matiz distintivo entre los campesinos y los soldados, entre el abogado y el yanqui para denotar no solo rango o clase social, sino los sentimientos e ideas de cada actante.

d) *El vestuario*: Otros sistemas como el vestido y la iluminación gozan de autonomía; en este caso hay una distinción entre soldados y campesinos, y cada uno tiene su propio significado. La relación entre los sistemas no es acumulativa sino organizada, aceptando la afirmación de Grotowsky de que lo esencial en el teatro, es el actor como representante de acciones y funciones, que forman parte primordial de la obra de arte. El conjunto de sistemas signicos, es un conjunto complejo de varias lecturas, (o montajes) que de la obra puede hacerse, de los cuales algunos pueden ser eliminados, desde el nivel semántico por el director y otros ser respetados, según su creatividad y propuesta de montaje.

En cuanto al vestido, por lo general “este se adhiere a la figura humana en la tarea de configurar al hombre y calificarlo. La persona distinguida se caracterizó durante siglos por su atuendo. Vestido y figura son los medios expresivos de una significación interna” (López, 2011, p.168). Al igual que otros sistemas de comunicación nos indica rango, clase social entre dominados y dominadores, este es susceptible al color. Esto lo podemos comprobar en la descripción y caracterización de cada uno de los personajes según algunas acotaciones del autor.

El traje de los personajes femeninos es colorido, vistoso (Rosa, Soledad) un poco más sobrio en la Juana. El vestuario de los soldados está sometido al rigor militar, con sus pantalones azules, cotona blanca, caites y divisas verdes en los sombreros de palma. En este se hace una diferencia en el rango y clase de soldado. ...Son soldados por el nombre y por lo rifles y las divisas rojas que llevan en los sombreros, pero tienen un aspecto más montaraz y sus trajes están raídos y sucios que los de los soldados del cuadro I. (Cuadra, 1976, p. 103).

El simbolismo de los colores en la obra de Cuadra es normalmente usado para definir alguna cualidad abstracta de los personajes, de su rango o clase a la que pertenecen. El color del traje denota el carácter y personalidad del personaje, la contextura y diseño también nos comunican rango o clase social a la que pertenece. En la descripción de los personajes, por ejemplo: “Abogadito del pueblo, regordete de saco ajustado color azul oscuro y pantalón blanco pasado de moda. La corbata muy vieja y anudada al cuello como un suplicio. Es un hombre que da la impresión, inmediata, de insinceridad” (Cuadra, 1976, p. 75). La descripción que hace Cuadra de cada uno de los personajes, a través de las acotaciones, denotan categoría, rango, nivel social, sentimientos y hasta el carácter de sus actantes. El uniforme de militar del yanqui (Teniente confort) indicando distinción, categoría, poder, solo esto ya le hace diferente ante los otros, y se distingue en su rango de teniente:

Yanqui- (Teniente Confort)- Habla bastante bien el castellano, pero con acento yanqui, muy cargado y conjugando mal los verbos...comienza a hablar antes de aparecer en escena: - ... ¡No, doctor Montes! ¡Usted tiene que cumplir la ley! (Entra a escena). (Cuadra, 1976, p.123-124).

El Dr. Fausto Montes abogado del pueblo, a pesar de su distinción y rango con el que le describe el autor, es una persona de pocos escrúpulos que se aprovecha de la situación de los campesinos (analfabetas en su mayoría) de acuerdo a su conveniencia. La imagen que tenemos de él al inicio, cambia con respecto a su personalidad, debido a la forma en que trata a los campesinos; independientemente que sea hombre o mujer, joven o anciano. El abuso de autoridad del Dr. Montes con los campesinos, le convierte en una persona aprovechada, de malos modales, sin valores, ni principios. Su forma despectiva, grosera y cruel es uno de los rasgos que le caracterizan para infundir temor, y miedo en los más débiles.

Dr. Fausto- Habla despacio para hacerse entender del Teniente--¿Pero qué ley, Teniente Confort? Yo tengo la ley a mi favor. Ya le he enseñado a usted mis escrituras

y el fallo del juez, pero usted quiere hacer justicia a su modo. ¡Eso es arbitrario!... ¡Ese viejo, Don Federico, se le pone a llorar a usted, lágrimas de cocodrilo por “los pobres indios”, ¡y usted se ablanda! Pero con lástima no se hace justicia. Yo no conozco ningún artículo del código que hable de lástima (Cuadra, 1976, p.123-124).

Cuadra percibe un ámbito que se caracteriza por dos fuertes contradicciones que le conducen a construir un discurso en el que se conforman el espacio y los grupos sociales que están apropiándose de la tierra, en la escritura aparecen dos figuras casi paradigmáticas, el dominado y el dominador; donde no solo se han instalado como una sola forma de poder, sino que también se ha permitido la presencia de un nuevo grupo social poseedor de la palabra escrita que se erige como el único que puede ejercer la ley y sobre todo manipularla.

La distinción que hace en la acotación el autor especifica cómo deben ir vestidos sus personajes y su razón es implícita. Hay una distinción social y el rango al que pertenecen. Zapelli (2011) menciona que en los vestuarios cuya función principal no es la de definir la pertenencia del personaje a un ambiente histórico o socialmente determinado, podrán emerger valores y significados de orden puramente formal o de orden simbólico, alegórico o expresivo. La naturalidad o la representatividad de cada uno en la didascálica correspondiente obedecen a la circunstancia en que el grupo o actante se encuentre.

e) *Iluminación:* Con respecto a la iluminación, Gabrio Zapelli en su introducción al significado expresa:

... la luz se volvió uno de los más importantes componentes del discurso teatral, fue usada con cierta frecuencia en funciones significantes y estilísticas, mucho antes de que aparecieran las mencionadas novedades tecnológicas. Sin embargo, cada vez que el espectáculo teatral era realizado con luces artificiales, en un lugar cerrado o de noche, la iluminación constituía un gran problema tanto técnico como estilístico. (Zapelli, 2011, p.113).

Cuadra utiliza elementos naturales al igual que en el teatro antiguo y en las representaciones teatrales del Medioevo en que se utilizaba un lugar abierto. Cuadra nos brinda una descripción del espacio y de la luz natural realizada en espacios abiertos y no cerrados indicando su preferencia para el lugar de la representación. La didascálica de presentación del lugar de la obra, describe:

Una huerta nicaragüense. Al fondo, lomas y serranías verdes y azules. Un árbol alto. Quizás pájaros. Al pie del árbol como debajo de un ángel verde-está el RANCHO de paja de Sebastiano. Su presencia, según las horas y su luz, es como la presencia de la pobreza... (Cuadra, 1976, p. 55).

El concepto del autor es utilizar la naturalidad en todos y cada uno de los espacios concebidos de los cuadros. El espacio delimitado en *Por los caminos van los campesinos*, está indicada en las didascálicas, en las que se marca la participación de los personajes, indicaciones a los actores, en las entradas y salidas al rancho, pero también en la descripción del paisaje y naturaleza. Cuadra hace uso de las acotaciones para marcar signos específicos. Estos signos describen el paso del tiempo y los diferentes estados de ánimo de los personajes en las distintas circunstancias en que se encuentra. La luz es un símbolo que nos anuncia como un reloj las horas del día, pero también las desgracias que se avecinan. “Al final del cuadro se enciende un crepúsculo cárdeno” (Cuadra, 1976, p.109). En toda la obra el autor utiliza la luz como un actante que adquiere valores y matices que provocan el estado de ánimo de sus protagonistas de acuerdo a las circunstancias en que se encuentran.

Zapelli señala: “La luz, además de los valores dramáticos o éticos que se podrían encontrar, pueden también ser utilizados para representar de manera directa o indirecta objetos concretos” (Zapelli, 117). La oscuridad como elemento cómplice y protector de la vida de Sebastiano adquiere un significado de límites, pero también de prisión de cárcel en sentido metafórico.

En oposición a la luz, la Noche está escrita por Pablo Antonio Cuadra, en mayúscula adquiriendo un valor de actante. Al igual que El Rancho el autor asigna un rol especial, un rol de protector y guardián de la familia. Su rol, es similar al del personaje protagonista, como es el caso de Sebastiano. En el monólogo final del epílogo, la luna es uno de los astros que le sirve de compañía y de aliado al protagonista, porque se refugia en las sombras, como ese lugar oscuro, lóbrego y sombrío pero que le permite mantenerse con vida.

El escenario es la noche, donde los árboles, como altos perros friolentos, tiemblan bajo la luna. Sólo se ve una luna enorme. Y a la izquierda, al pie de un árbol seco, un rancho cenizo, semiderruido, dentro del cual arde una candela o un candil (Cuadra, 1976, p.147).

La atmosfera psicológica, emocional presente en la obra *Por los caminos van los campesinos* es un recurso vanguardista utilizado por autores de la vanguardia española. Esta descripción del epílogo es muy significativa y es un recurso estético utilizado por García Lorca en *Bodas de sangre* donde la oscuridad es un símbolo, en la persecución de Leonardo por el Novio. La noche se vuelve un aliado del enemigo o del que huye y es un preámbulo de la fatalidad, a través de ella pueden suceder muchas desgracias que serán ocultas para siempre.

El autor también muestra a la noche como único aliado y partícipe de la muerte de ambos personajes. La noche sirve de cómplice de la muerte para que esta pueda ocultarse o engañar sin ser reconocida. En ambos casos, la noche funciona como coautor de la desgracia que va a suceder; en *Por los caminos van los campesinos* Sebastiano no muere, pero es como si hubiese muerto en vida. Esta acotación del epílogo nos muestra al personaje derrotado, sin fuerzas, sin ganas de vivir, solo y aislado donde todas las esperanzas se han derrumbado.

Al final del acto despiertan las primeras luces del alba. Sebastiano-solitario-sentado en una piedra frente al rancho, tiene su guitarra en la mano, pero no la toca. Ya no hay música. La canción la dice, la reza, la llora (Es una canción que se ha secado) (Cuadra, 1976, p.147).

En la obra *Por los caminos van los campesinos* Sebastiano huye de la justicia y de igual manera recurre a la oscuridad para ocultarse del enemigo y se refugia en la montaña donde huye desesperadamente, no encuentra la muerte; pero de igual manera es una forma de aniquilarse aislándose de los suyos y de la sociedad.

*f). Movimiento:* En relación con el movimiento que se realiza en la obra *Por los caminos van los campesinos*, esta se desarrolla en un espacio abierto y cerrado, aun cuando parezca contradictorio en primer lugar dado por las idas y venidas de sus personajes al pueblo por los caminos, por el chagüite o en el ceibo viejo y por otro lado es cerrado porque es violentado en su intimidad por los militares, en el reclutamiento de los hombres que son atrapados y amarrados como animales salvajes en su huida a la montaña y encima en su misma hábitat. Los hombres se ven atrapados en su localidad, sin salida, los hombres se esconden de los suyos como animales en persecución, son obligados a huir de sí mismos y a separarse de la

familia dejándola a su infortunio. El movimiento está en función del paso del tiempo en la obra y en el desplazamiento de sus personajes y actantes principales.

Las distancias en los seres humanos son un hecho cultural y social que depende del espacio físico y las acciones que los personajes realizan. El uso del espacio durante el desarrollo de la obra, se da de forma circular o espacial como es el caso de *Por los caminos van los campesinos*. Sebastiano termina en una cueva en la montaña, encerrado, inmóvil, atado en su dolor y sufrimiento, perdido en su soledad. Sus hijos han partido, se les ha obligado a separarse del núcleo del hogar, de su familia y su suerte es incierta como la muerte de uno de ellos. En el imaginario se le llamaría destino o suerte, pero realmente son las circunstancias y los contextos históricos los que en este caso provocan la desintegración familiar hasta llegar a su aniquilamiento.

La guerra y los desastres naturales han hecho que la emigración sea una constante en la vida del campesino y en el pueblo nicaragüense, esta ha provocado más desintegración familiar, ocasionando el abandono, la tristeza y desolación en el núcleo del hogar. La migración es provocada por la guerra, el desempleo, la persecución, privatización de la tierra y la pobreza que viven los pueblos después de los desastres provocados por la naturaleza o el hombre mismo, son lo que les lleva al exilio.

La guerra es uno de los principales factores que ocasionan la desintegración familiar, en contraste con la opulencia se crea la escasez, la miseria, la persecución, pero sobre todo la privatización o despojo de la tierra. La guerra hace que las familias se desintegren, se dividen y difícilmente se logran juntar de nuevo. Por otro lado, la migración de los padres o hijos, hace que se desplacen en busca de mejores condiciones de vida, para salir de la pobreza. Las personas que emigran a otros países, lo hacen pensando que su situación económica y su nivel de vida van a mejorar, creen que su familia estará en mejores condiciones y oportunidades. Pero realmente esta separación de la familia, lo que provoca es soledad, sufrimiento, humillaciones, dolor y muchas veces hasta la muerte.

f) *El espacio teatral*: Daniel Meyran cuando se refiere al espacio en el texto teatral señala “El texto teatral necesita, para existir, un lugar, un espacio concreto donde se desplieguen las relaciones físicas entre los personajes, donde se pongan de manifiesto las relaciones de



los signos entre ellos mismos.” (Meyran, 1993, p.81). Cuadra no marca límites en el espacio interior o exterior de la casa de Sebastiano, pero sí las relaciones entre los personajes que se desplazan; se puede percibir la intimidad y el calor humano que acoge a la familia, el ámbito y el compartir los espacios tanto externos como internos forman parte de la unión familiar.

Lo esencial de la espacialidad se construye a partir de didascálicas, que sirven al lector o director para construir el lugar escénico, donde tiene lugar la acción dramática. El espacio delimitado en *Por los caminos van los Campesinos*, está dado por la orientación de las didascálicas, en la que se marca las indicaciones a los actores en sus entradas y salidas al rancho, pero también en la descripción del paisaje y naturaleza, los lugares o época en que se desarrolla la obra. Cuadra nos marca estos signos a través de algunas acotaciones que son descripciones del paso del tiempo en la acción. Al inicio de la obra señala el mes y la hora: “Últimas horas de la mañana. Mayo. Los rayos del sol iluminan las horas de la mañana o estos son opacados por la noche al caer la tarde (C.I.)” (Cuadra, 1976, p. 59).

El mes de mayo es muy significativo para los pueblos, es el mes de la buena cosecha, para la producción y tiene la connotación de buenos augurios. Para los antepasados significaba la fecha propicia para rendir sacrificio humano a los dioses, símbolo de pureza y creación de la madre tierra Westheim (1983, p.18) señala” ...todos los años en mayo, cuando el sol está en el cenit, los sacerdotes escogen al más hermoso de los adolescentes. Este lo representa durante todo un año, hasta que es sacrificado en solemne ceremonia para conservar al dios en su eterna juventud y energía”

En el imaginario nicaragüense, el mes de mayo tiene diferentes evocaciones referidas a la reproducción y fertilidad de la madre tierra, en el ideal colectivo se realiza una serie de ritos y tradiciones, que se combinan para celebrar estas fechas: el baile, la música y el color, donde lo blanco es símbolo de pureza y belleza. No es por casualidad que la obra inicia y tiene todo ese primer cuadro en el mes de mayo, un mes próspero, propicio para las buenas cosechas y las esperanzas del campesino. Para los nicaragüenses tiene mucho significado este mes por la lluvia que hace posible mejorar la economía y por todos los beneficios que en la imaginaria supersticiosa aún se conservan. “Al final del cuadro la luz es ya roja y luego violeta y cae el telón con el sol” (Cuadra, 1976, p. 91). El autor reseña el pasar del tiempo con los cambios de

luz natural no como si estuviera en el teatro (luces artificiales) sino, con la caída de la tarde de una forma real.

En este cuadro (C.III) el autor hace referencia a la luz, su color y forma que integra parte del ambiente de la obra. El sol, signo de vitalidad y vida, representaba a uno de los dioses y es utilizado en la literatura con diferentes connotaciones, es otro elemento muy importante al igual que la lluvia, simboliza junto con la luna el momento propicio para rendir culto a las deidades proveedoras de todo lo que necesita el hombre, pero también de las desgracias que le atormentan. Todos los derivados de una puesta de sol hasta que este logra ocultarse tienen un significado de vida y prosperidad, así lo manifiesta Westheim en el siguiente texto:

El sol sale en la mañana, va subiendo en el firmamento y en la tarde desciende al reino de los muertos. Muere cuando ya ha recorrido su trayectoria, cuando ya su brillo y calor han dado nueva vida a la tierra entumecida en las tinieblas de la noche. (Westheim, 1983, p. 26).

El sol, por consiguiente, será un elemento de energía, vitalidad, proveedor de riqueza y vida. El día, para Cuadra, es indicio de vida, verdad, triunfo, alegría en oposición a la noche que nos remite a la quietud, incertidumbre, inmovilidad, temor, miedo, lugar y momento para ocultarse. En la didascálica siguiente el autor describe el ambiente y el paso del tiempo que transcurre en la obra, a través de ella nos damos cuenta del vacío y soledad, en que se encuentra su protagonista Sebastiano.

Cuatro o cinco meses después. Sebastiano, huyendo de la justicia, vive en la cruda montaña. El escenario es la NOCHE, donde los árboles como altos perros friolentos, tiemblan bajo la luna. La oscuridad sirve ahora de casa y refugio a Sebastiano ocultando su tristeza y soledad, como fiera salvaje se esconde de los hombres que le han despojado de todo hasta su dignidad. Sólo se ve una luna enorme. Y a la izquierda, al pie de un árbol seco, un rancho cenizo, semiderruido, dentro del cual arde una candela o un candil. (Cuadra, 1976, p. 147).

La oposición día- noche o contraste de estos dos elementos, en que realiza el cierre de la obra, es con un símbolo de esperanza pensando en el nuevo niño que va a nacer y el cambio que este puede generar para que haya paz y no guerra. Cuadra alimenta este sentido de energía y vitalidad otorgando en el fruto de un ser inocente una señal de esperanza y aliento ante tanta

desgracia y sufrimiento no solo de la familia de Sebastiano, sino de muchas de las familias nicaragüenses y centroamericanas.

g). *Los accesorios* en la obra dramática: en relación con los accesorios en *Por los caminos van los campesinos* son propios de una familia pobre, humilde y sencilla; sin ninguna ostentación de lujo. La didascálica siguiente nos presenta el interior del rancho de Sebastiano. “Alrededor del RANCHO: taburetes, “patas de gallina”, enseres campesinos. El molejón, la piedra de moler, etc.” (Cuadra, 1976, p. 49).

Se integran a estos la alforja, el machete como instrumento de trabajo y defensa personal y el mecapan de la Juana. Otros elementos son los machetes como herramientas de trabajo y los rifles máuseres de los soldados, como representación de violencia, destrucción, intimidación y muerte. El arma de los invasores sólo ha cambiado de forma, técnica y textura, pero sus usos para el genocidio y exterminio son los mismos. El enemigo usa las diferentes formas de violencia, similar o peor que la de los indígenas y campesinos cuando deciden tomar un arma y defender lo que por derecho les pertenece:

Pancho—Sí. ¡Pero ya eso se va a acabar! (se vuelve con furia) ¡ya se anda levantando al pueblo por las sierras. Ahora me lo dijeron. ¡Y lo que voy a ser es agarrar mi rifle para cobrarme! (Pausa)

Sebastiano—Si te diera eso el amparo yo te diría:” andá cógelo”!

Juana—Cualquiera piensa como Pancho!

Sebastiano—Lo que no rinde un hijo, no lo rinde el otro, ¡Juana!

Pancho—Se llevaron a mi hermano y ahora quieren arrollar también con la tierra.

¡Hasta el animal tiene su medida cuando lo cargan! (Cuadra, 1976, p. 102).

La desigualdad en relación a la repartición de la tierra la sufre más el campesino, teniendo en cuenta que esta es su fuente de trabajo. En la tierra pone sus sueños, sus esperanzas y, por ende, su vida. En todos los tiempos la lucha por la tierra es uno de los temas abordados por diferentes dramaturgos, entre ellos Cuadra, quien hace su denuncia en su obra dramática *Por los caminos van los campesinos*, con un gran sentido de responsabilidad como nicaragüense y como hombre. Williams señala, al respecto:

... el capitalismo ha sido siempre un proceso ambiguo donde se aumenta la riqueza, pero la distribuye de manera desigual; que permite a un número mayor de la población crecer y sobrevivir, pero que dentro de esa población considera a los seres humanos solo como productores y consumidores (Williams, 2015, p. 117-118).

De acuerdo al planteamiento anterior no hay igualdad en la distribución de los bienes, y uno de los más reñidos ha sido la tierra, los poderosos se aprovechan de quienes la trabajan pensando siempre en su propio beneficio. Desde tiempos antiguos este fenómeno se da continuamente, donde los dueños de la tierra son los ricos y el que la hace producir son los campesinos, pero a veces ni siquiera puede consumir lo que produce.

g). *La música como elemento que complementa la obra dramática*: es un elemento importante dentro de la escritura dramática, nos da pistas que nos sugieren o marcan situaciones dentro de la acción dramática. “La música es por esencia, configuradora de ámbitos y de órdenes, juega un papel relevante de acuerdo a la situación dramática” (López, 2011, p. 129). La música denota no solo estados de ánimo, sino de ambiente. En *Por los caminos van los campesinos* la música principal es la que se percibe de la naturaleza en sus amaneceres, si hay pájaros hay música, pero es una música que anuncia a veces la llegada de la lluvia o de una desgracia como el canto del guas. Otra es la de Margarito que siempre está rasgueando su guitarra cuando dice:

¡El pobre es un desgraciado/Por causa de su pobreza.  
Si al pobre lo ven postrado/Ya dicen que es por pereza.  
Si toma un trago, es picado/Y si no toma, torpeza.  
Si lleva pisto es robado/Pero si pide prestado  
¡Le dicen que es sinvergüenza! (Cuadra, 1976, p. 51)

La Juana, encuentra una serpiente en la guitarra de Sebastiano y la mata dentro del rancho para romper así con el mal agüero, según la creencia y supersticiones de la comunidad campesina. Una de las características del campesino es el temor a hechos que él mismo en su imaginaria ha concebido como funestos. Él encuentra en cada uno de los hechos naturales señales o avisos que le previenen del mal augurio.

Juana- ¿No viste ahora que maté la víbora dentro del rancho?... Cuando se mata bajo el techo ya no entra la tuerce...

Sebastiano. Afirmativo e ingenuo. Era “Castellana”; mala víbora. Juana. ¡Pero la quebranté!

Sebastiano. ¿Y dónde estaba?

Juana. ¿Y dónde, pues?... En tu guitarra”.

Sebastiano. Alarmado. ¿Haciendo nido en la boca de la guitarra? ¿Y cómo no me avisaste? ¿No ves que no debe tocarse al día en que la calentó la víbora porque la música...? (Cuadra, 1967, p. 99)

Este hecho es un mal presagio tanto para Juana como para Sebastiano, cada uno con sus diferentes formas de superstición. En el imaginario colectivo nicaragüense cuando una serpiente es encontrada en el interior de la casa se cree que es de mala suerte; pero si esta se mata ya no hace mal a ningún miembro de la familia. Pero encontrar la serpiente en la guitarra tiene también un presagio de muerte porque la música que se tocará ya no será alegre, sino triste y melancólica. Este presagio se cumple en el último acto en el epílogo cuando nuevamente aparece Sebastiano con la guitarra, y más que cantar murmura, reza, llora sin sacar música a su guitarra.

Asociado a lo anterior consideramos que los sonidos en la obra dramática son la representación significativa de cada momento vivido por la familia de Sebastiano, que, al inicio de la obra, se ve roto por los sonidos de la guitarra. Poco a poco serán opacados por los gritos y palabras llenas de ira y violencia por parte de los soldados. Al final, en el prólogo, observamos que estos han sido silenciados totalmente.

Al final del acto despiertan las primeras luces del alba. Sebastiano -solitario- sentado en una piedra frente al rancho, tiene su guitarra en la mano, pero no la toca. Ya no hay música. La canción la dice, la reza, la llora (Es una canción que se ha secado) (Cuadra; 1976, p. 133).

El silencio se hace aliado y testigo fiel de cada uno de los ultrajes que sufre la familia de Sebastiano, la soledad del campo junto con el rancho abandonado, y la milpa forman también un significado especial que va marcando en todo momento los sonidos íntimos de sueños y esperanzas de los personajes, pero que a la vez representan el eco de aquella humilde familia unida en su pobreza y destruida por la ambición de otros. Cuando Pancho recuerda el momento en que se llevaron a su hermano a la guerra el texto dice:

Pancho—Se llevaron a mi hermano y ahora quieren arrollar también con la tierra. ¡Hasta el animal tiene su medida cuando lo cargan! “Queda un silencio espeso”. Pausa (Cuadra; 1976, p. 102).

Este primer silencio denota la incertidumbre, impotencia y cólera contenida por parte de Pancho ante las circunstancias en que se encuentra, con respecto a la pérdida de la tierra y su impotencia de poder ayudar a su familia. Él es fuerte y decidido, pero en esta oportunidad se siente atado y silenciado, sin poder hacer nada por sus padres y su hermana.

Sebastiano--¿Y la Soledad?... ¡No me gusta que la coja la sombra en el camino...!  
Juana—Poniendo atención a algo... ya debe de venir... ¿No oís pasos?  
“**Silencio atento**” (Cuadra, p. 102).

Este segundo momento presenta una vez más la zozobra y el temor de lo desconocido, del mal presagio donde la “**escucha atenta**” es el único aliado para descifrar lo que va a ocurrir, como es la llegada de los soldados y el atropello causado a la familia. Esta didascálica prepara la situación que se presenta en la siguiente escena y que es deducida por los miembros de la familia. El silencio les une para prepararse juntos y poder esperar lo peor:

Aparecen, por la derecha e izquierda tres o cuatro soldados, mientras quedan otros que aún no se ven y que van llegando por la derecha, cuyas voces se oyen a veces. Son soldados por el nombre y por los rifles y las divisas rojas que llevan en los sombreros, pero tienen un aspecto más montaraz y sus trajes están más raídos y sucios que los de los soldados del cuadro 1. Apuntan con sus rifles a los tres del rancho (Cuadra, 1976, p. 98).

El silencio en toda la obra será un elemento que nos prepara la atmósfera de lo que a continuación sucederá a los habitantes del Rancho, este será cómplice y participante activo de los acontecimientos más violentos en la obra.

g) *El decorado*: En la obra dramática el decorado ayuda a representar el lugar, espacio o tiempo que el autor desea mostrar, el campo semiótico integra las artes plásticas como son la pintura, escultura y arquitectura para denotar colores, formas, épocas y objetos que forman parte medular en el desarrollo de la obra. Cada uno de estos elementos conforma el ámbito en el que se mueven los personajes y sirve para dar más énfasis al contenido dramático. En la obra el decorado corresponde al campo mismo, a la naturaleza y los

utensilios de rutina de los pobladores de un lugar del campo que reflejan la pobreza y necesidades. Ningún elemento está demás o por mero capricho del dramaturgo.

La descripción del autor cuando se refiere al decorado es sencilla, sin lujo de detalles. Veamos el siguiente esquema por cada cuadro en la obra: Cada cuadro corresponde a un lugar y una situación dramática diferente que nos permite ubicarnos y determinar pequeños conflictos que van preparando el desenlace.

**Cuadro 7. El decorado de *Por los caminos van los campesinos***

C. I	El rancho la familia que viene del pueblo y conversan sobre el problema de la tierra. Aquí se dan los primeros indicios del engaño del abogado
C. II	Escena del telégrafo de Catarina y la Paz Centro donde la familia de Sebastiano tiene noticias y no vuelve a saber nada de su hijo
C. III	En el rancho conversan la Juana y Sebastiano en el interior de la casa. Llegada de los soldados a la casa de Sebastiano y se llevan a Pancho
C. IV	Escena de Sebastiano con Juana. Llegada del Dr. Fausto con el yanqui (escena fuera del rancho en el patio) Violación de Soledad y muerte del Doctor Fausto.
Epílogo	En la montaña. Monólogo de Sebastiano y llegada de Soledad su hija, le dice que está embarazada

El decorado es el matiz impregnado por la pobreza, pero embellecido por todos los elementos que la naturaleza tiene, como son el color verde del campo con la magia del espacio abierto, al aire libre, el mismo Rancho no está ceñido a las cuatro paredes por la potencia del significado absorbido y destruido como los sentimientos de sus personajes que la habitan. Esto nos da indicio de libertad, paz y armonía. El color verde simboliza esperanza,

solidaridad y amor, así como la paz interior del ser humano. Para Federico García Lorca el color verde tiene un gran significado porque denota libertad y esperanza. Para Cuadra el verde del campo denota esa armonía del ser humano con la naturaleza y el transitar o desplazarse por los caminos en plena libertad. La esperanza de sus habitantes de un cambio para mejorar sus condiciones.

En *Por los caminos van los campesinos* el verde natural del paisaje denota y representa acuerdo y libertad. A diferencia de los colores de las consignas verdes y rojo de liberales y conservadores, puesto en contraste, en los cuales no se puede confiar, su apariencia es engañosa su indicio es de disputa, desavenencia, inconformidad.

*h) El gesto:* El gesto y movimientos en las disciplinas de la quinésica y prosémica, respectivamente, sirven para potenciar el sistema verbal. Cada personaje es portador del alma que representa en la historia, estos obedecen a varios caracteres particulares que el lector o espectador puede percibir desde que inicia hasta que termina la obra teniendo en cuenta que puede evolucionar en el transcurso y desarrollo de los actos o cuadros. Por ejemplo, las características bruscas y violentas de los soldados desde su primera entrada hasta cuando dejan destruido el rancho, muestran el gesto altanero e irrespetuoso de los soldados hacia los moradores de la casa, Juana y Sebastiano.

Sargento—Con voz altanera y estentórea- ¡A callarse el mundo entero! ¡Amarren a ese jodido! (Volviéndose al Doctor Fausto) ¡No debe dejarse vocear de ningún carajo, Jefe! Dos soldados caen sobre Sebastiano y dos se acercan a Pancho, quien cerca de la puerta del rancho está, machete en mano, amenazante.

Soldado tercero--¡Bote ese machete! (Apunta con el rifle). Pancho lo baja muy lentamente, pero no lo suelta. Mira con rabia impotente).

Sargento—Montando el rifle y apuntando--¡Bótelo al suelo o me lo acuesto! (Los soldados segundo y cuarto están amarrando a Sebastiano. Pancho tira con furia impotente al suelo su machete. Lo recoge el soldado tercero y lo tira lejos). (Cuadra, 1967, p. 108).

En todo este diálogo entre el Sargento con los soldados se puede percibir el maltrato a través del lenguaje verbal y las acciones de intimidación por parte de los soldados que portan un arma en la mano ante la actitud indefensa e impotente del campesino. Hombres y mujeres



son tratados con violencia tanto física como verbalmente. No hay respeto a las personas mayores son tratados con crueldad. La impotencia y furia contenida de Pancho, el hijo mayor de Sebastiano, se describe a partir de la didascálica cuando ve que no puede defender a sus padres con su machete. La humillación a la que se somete el que no tiene poder alguno, será una constante en los personajes femeninos y masculinos. El que porta un arma se cree con derecho de humillar y maltratar al que no lo tiene en este caso al campesino. Las acciones realizadas por los que tienen el mando siempre ocasionan dolor y degradación hacia los otros. No se actúa con justicia, sino que se hace de acuerdo a los intereses personales de los que tienen más poder.

## **2.4. Análisis de la dimensión semántica:**

### **Espacio escénico, tiempo, sentido y significación de la obra *Por los caminos van los campesinos***

En esta segunda parte analizaremos el espacio escénico en este marco de referencia y contexto al que se refiere Cuadra, el tiempo histórico y el tiempo real en que se desarrolla la obra, el sentido y significación de la obra; en la cual el autor expone a través de símbolos esa gran metáfora que es la vida real de muchos campesinos nicaragüenses. Estudiaremos también cada uno de los personajes principales por considerar que en ellos se reflejan muchos de los distintos roles que desempeñan personajes de la sociedad de aquella época y de la actual.

#### **2.4.1. Espacio escénico de la obra *Por los caminos van los campesinos***

La dimensión semántica de una obra está formada por el universo de significados. Esta unidad creativa se inserta en un conjunto de relaciones que la convierten en polisémica, pero que puede ser clasificada si desglosamos dicha multiplicidad en una serie de modelos semánticos que icónicamente ayudarán a explicar y decodificar el texto total (Talens, 1999, p. 191). Cada uno de estos elementos tienen sentido y significación en el desarrollo de la obra. José García Leal manifiesta que los significados al igual que las formas y los colores, exponen o exteriorizan disposiciones existenciales y actitudes impersonales, pero también aquellas en las que se refleja o descubre al autor. Leal al respecto anota: “Todas las propiedades

expresivas de la obra son registros del sentimiento del autor: son la encarnación u objetivación del acto expresivo del artista” (Leal, 2002, p.197). Son estos registros los que darán sentido y significación al texto dramático.

Los sistemas sýgnicos marcan un espacio y a su vez afectan al significado de esos sistemas: “Sean cuales sean los elementos con que se compone una obra lo importante es que todos ellos deben estar organizados por un principio de construcción formal y desde un ángulo de significación, o sea desde un punto de vista semántico” (Leal, p. 215). Los espacios escénicos producidos por el sentido en la obra *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra nos remite a un espacio abierto como es el caso de los ranchos en los pueblos y sus alrededores, el campo en general, la naturaleza con sus diversos colores y la tierra, sustento y trabajo de muchos campesinos donde sus esperanzas, angustias y dolores quedarán marcados para siempre. Foucault, (1984) citado por Montaldo expresa: “La naturaleza es no solo un dato paisajístico sino el escenario de la historia, motivo de argumentación para explicar el pasado y el presente y proyectar el futuro. La naturaleza es objeto de una nueva ciencia que reordena...la organización de lo real” (Montaldo, 1999, p. 21).

La naturaleza no solo será el escenario principal de la obra, sino que representa la vida misma del campesino porque es parte de su modo de vivir. Es significativo el lugar donde está ubicado el rancho y su construcción física que permite a sus moradores mucha libertad y espacialidad. Esta sensación de independencia en sus acciones, están reflejadas en el lenguaje del autor para connotar esta impresión de hombre libre y sin ataduras más que la tierra, en la primera acotación o didascálica, Cuadra describe el lugar:

Una huerta nicaragüense. Al fondo lomas y serranías verdes y azules. En el fondo un árbol alto. Quizás pájaros. Al pie del árbol –como debajo de un ángel verde- está el Rancho de paja de Sebastiano (Cuadra, 1967, p. 49).

La descripción del espacio y lugar que Cuadra señala es sencilla, sin adornos no hay más elementos que la belleza natural del paisaje. El árbol constituye parte de la morada de Sebastiano y les permite a sus moradores participar de sus colores, espacialidad y abrigo. El árbol es la pieza fundamental de la estructura del Rancho y a su vez sirve como un ángel protector que da seguridad, regocijo y resguardo a los que lo habitan. El significativo Familia-Rancho. Al inicio se nos presenta el actante Rancho, (entendiendo el término actante con la

designación que hace Greimas, (1973) como reconocimiento por su funcionalidad dentro del relato) ocupado por la familia, es un lugar lleno de vida, regocijo, ilusiones y esperanzas. El jefe de esta familia es Sebastiano, integrado por los otros miembros, como son su mujer, Juana, sus tres hijos y su nuera. Todos conforman un solo colectivo que es el corazón en la inmensa montaña.

El Rancho, se va poniendo cenizo de vejez y muerte – simboliza la tragedia y la angustia de miles de familias de las aldeas y campos nicaragüenses que se han visto obligados a huir al corazón de las montañas o a lugares vecinos, huyendo de sus agresores o en busca de trabajo; provocando de esta manera, la desintegración de sus miembros que habitan el Rancho o la separación del vínculo que les une como familia. En relación al espacio Montaldo señala: “El espacio y el territorio están en la base de toda reflexión sobre lo nacional y la identidad se define, en un nivel sustancial, como el vínculo con la tierra”. (Montaldo, 1999, p. 17).

El escritor toma de los hechos reales los elementos o recursos, para ficcionalizar un tema que narra y describe la forma en que los campesinos fueron despojados de sus pertenencias vilmente engañadas para quitarles sus propiedades Montaldo expresa: “La escritura cumple la función de imaginar territorialmente al referir y describir... adaptan lo nuevo a lo ya conocido y ficcionalizan vínculos terrestres donde los ejércitos sucumben al saber de los nativos que disputan su territorio” (Montaldo, 1999, p.16). Los dramaturgos toman de la realidad las temáticas e ideas que le permitirán recrear y ficcionar su historia. Elías Letelier, cuando se refiere al trabajo del autor expresa:

... el poeta al tomar la realidad, la recrea y la traduce en una idealización del mundo circundante y es él, el que opta, decide y escoge el sujeto para su creación. Pese a la existencia de elementos normativos externos, el poeta y su conciencia son los que determinan el objeto que será sometido a observación y recreación. Entonces la realidad inmediata es el objeto y la noción de realidad el sujeto o la resultante de la observación mimética. (Letelier, 2015, p. 1).

El autor no es ajeno a su realidad circundante, por el contrario, toma de ella a sus personajes y recrea los hechos para realizar su propia denuncia y presentar a partir de imágenes, situaciones reales o ficticias su pensamiento y dejar constancia de su protesta. El

artista no es ajeno a lo que sucede a su alrededor y lo plasma de acuerdo a su visión de mundo.

#### **2.4.2. El tiempo en *Por los caminos van los campesinos***

El tiempo es otro elemento importante en la obra dramática. Este rige el espacio real o ficticio que el autor desea para su obra. La relación enunciación - enunciado se reencuentra en el tiempo teatral que se define como la relación de los tiempos de la representación y de la acción representada. En *Por los caminos van los campesinos*, Cuadra indica en la didascálica el tiempo real en que se desarrolla cada cuadro. El tiempo histórico se mezcla con el tiempo real. La obra inicia en las últimas horas de la mañana del mes de mayo. (C.I). En el (C. II), un mes después nos plantea los sucesos del (C.III). Que en las últimas horas de la tarde terminan de realizarse y culmina con la puesta de sol. En el (C. IV). El mismo escenario. Han pasado muchos meses.

Últimas horas de la mañana. Mayo (Se levanta el telón oyéndose la gente que vuelve al rancho en habladeras. Primero aparece la perrita negra, agitada, la lengua de fuera, pero feliz de llegar. Luego Margarito, con su mujer: la Rosa, en risas. Detrás la Juana con su mescal cargado. Después Sebastiano, con su machete al brazo. Un tiempo después Pancho, sudoroso. Entran por la derecha donde se supone pasa el camino al pueblo). (Cuadra, 1976, p. 55).

En cada uno de los cuadros el autor nos da pistas del tiempo transcurrido. Al inicio por la mañana del mes de mayo con la luz del amanecer, un mes después a media tarde y luego se nos anuncia que han pasado muchos meses y termina casi hasta llegar al oscuro de la noche al crepúsculo. El manejo del tiempo también se puede relacionar con el nacer, crecer y llegar al final de la existencia humana. El tiempo histórico cuando se refiere al cuento de Ñor Chano.

Rosa –Después de reír con ganas mientras saca cosas de la alforja. - ¿Y qué te contó de un viejo calvo?...

Margarito- Una conseja... Es que estaban diciendo que ya estalló la guerra. Que van a empezar a reclutar. ¡Sonseras de los liberales! Y Ñor Chano salió con su cuento... ¿Así es él?... ¡Para todo tiene un cuento!

Margarito- ¡Pues encajó bien el cuento, porque dijo que así estaban dejando a Nicaragua los liberales y los conservadores! ¡Cada uno le arranca su pelo...! (Cuadra, 1976, p. 57).

El tiempo también es un recurso utilizado por el autor para mostrar el tiempo histórico que corresponde a la lucha entre liberales y conservadores. Cuadra toma como referencia la lucha de estos dos partidos políticos. Es la época de las guerras civiles y de la intervención yanqui en Nicaragua (alrededor de 1926). Por otro lado, se nos presenta el tiempo real que corresponde a la representación teatral en cualquier época en que se presente la obra. Actualmente la obra se ha presentado fuera y dentro del teatro, utilizando los recursos que el autor deseaba para su representación y recurriendo a esa sencillez donde el rancho es el protagonista principal.

El tiempo histórico es el tiempo referido a la lucha del pueblo entre hermanos, esta guerra permanente que mantiene el pueblo nicaragüense a través de los diferentes partidos políticos. Cada uno de ellos cree tener la razón y en su lucha por el poder perjudican a sus habitantes. Urbina (2015) señala que es la gran tragedia de Nicaragua y de toda América Latina, desde nuestra independencia hasta nuestros días: el continuo ir y venir de un partido y del otro, en guerras revolucionarias, insurrecciones, golpes de estado y luchas intestinas, sin que cambien las estructuras sociales, sin que varíen los problemas endémicos de corrupción, empobrecimiento de las clases bajas, enriquecimiento de las plutocracias, saqueo del tesoro nacional, y manipulación de las leyes.

El texto fue escrito después del asesinato de Sandino poco después del desalojo de las fuerzas de marina del territorio nicaragüense lo que lo hace uno de los primeros discursos anti-imperialistas de la historia de la literatura de Nicaragua (Urbina, 2015). El autor hace la relación entre el tiempo histórico de la guerra civil de 1926 y el tiempo real que vive y continúa viviendo el pueblo nicaragüense, donde la denuncia de las torturas y atropellos e irrespeto a las leyes sigue siendo una constante del artista, sobre todo del dramaturgo, poeta, narrador. Cuadra manifiesta su crítica en este texto dramático, de manera abierta a través del diálogo de sus personajes que cuestionan y se revelan ante las injusticias de las que son víctimas.

### **2.4.3. El sentido y significación de la obra *Por los caminos van los campesinos***

La tierra, elemento vital para el campesino que la trabaja, ha sido motivo de constantes disputas por los que tienen el poder y la riqueza, son ellos quienes la reclaman. Montaldo señala que las revoluciones y el nuevo orden mundial que aquellos configuran colocan en el centro del debate la propiedad y legitimidad de los espacios. “Con la expansión territorial de los imperios, la naturaleza se construye como entidad externa al sujeto y es objeto de conquista es el lugar hacia donde ir y controlar” (Montaldo, 1999, p. 16). La tierra que debe pertenecer al que la trabaja y cultiva es y ha sido en todos los tiempos motivo de lucha. Es esta tierra de nadie y los espacios territoriales los que son reclamados o usurpados por los más letrados porque pueden adueñarse de ella, engañando, sobornando o simplemente arrebatando a sus dueños lo que por derecho les pertenece.

El argumento de la obra en estudio es la historia de una familia campesina que se ve atropellada e invadida en la intimidad de su hogar para quitarle la tierra que trabaja, el reclutamiento de sus hijos para ir a defender una guerra que posiblemente no es la suya y que termina con la violación de Soledad, la hija menor, y la muerte no solo física, sino también moral y espiritual de los pocos miembros que sobreviven a tanta desgracia. El pasado, el presente y el futuro de estos dice Montaldo, refiriéndose a los países latinoamericanos “encuentran en la tierra aspectos que condensan los problemas, identidades y planes futuros: por ello están cargados de significados y sentidos...” (Montaldo, 1999, P.19). Cuadra manifiesta en este argumento el sufrimiento de miles de familias campesinas que fueron realmente víctimas inocentes durante la guerra civil. Su denuncia y crítica se manifiesta desde que inicia la obra y los elementos semánticos a los que recurre en su desarrollo. Letelier señala:

Cualquiera que sea el grado de hostilidad externa, por condicionamiento clásico o instrumental, que se aplique contra la libertad del poeta, este siempre logrará a aprender a recrear la realidad y en su estado de autonomía, será capaz de reconstruir todo condicionamiento si opta luchar por sus sueños. (Letelier, 2015, p.3).

El autor toma elementos de la realidad para recrear y hacer su protesta y denuncia de lo que considera que no es correcto, lo hace de manera creativa a través de su escritura utilizando el

contexto de la guerra, sobre todo en las que se da el usurpamiento de la tierra y la lucha despiadada entre hermanos nicaragüenses. (Guerra entre liberales y conservadores).

## **2.5. El significado de los personajes en la obra *Por los caminos va los campesinos***

En la obra el dramaturgo determina el carácter y el papel de cada uno de los personajes según su importancia, relaciones y evolución en el desarrollo de la obra. El estudio de los personajes se realiza de acuerdo con el orden de aparición en el texto ya sean actantes principales o secundarios.

El Rancho será el actante principal en el desarrollo de toda la obra, desde que inicia hasta que termina, es el símbolo que utiliza el autor para hacer su denuncia; es un actante que adquiere movimiento, es obligado a trasladarse, a moverse de un lado a otro; hacia la lejanía del campo; aparece en una primera instancia como un ser resistente y vigoroso, proporciona abrigo y protección pero también ayuda a la supervivencia de los que lo habitan, la pareja (Sebastiano y Juana) y sus descendientes.

En la obra este actante (El Rancho) quedará como un esqueleto, solo, sombrío, abandonado y despojado, sin familia, no hay ningún miembro que lo habite, se encuentra deshabitado, vacío y sangrante como queda el campesino (Sebastiano) solitario, sin familia y sin tierra, por el robo, crimen y crueldad de la guerra, intervenciones, revoluciones, y su misma ignorancia o sabiduría de no confiar en la justicia lo dejan en la miseria. “Y ahora sólo quedó el Sebastiano, sin tierra, sin hijos, sin mujer... ¡Ingrimo con su rancho; el pobre buey cansado de mi rancho que ya se echó en la noche para siempre! ¡Una guerra se llevó todo!...” (Cuadra, 1976, p. 149).

El Rancho es invadido, ultrajado, saqueado y desolado, no solo por la pobreza, sino que es destruido por completo- primero por los conservadores y luego por los militares liberales; los dos grupos saquean el rancho de manera despiadada se llevan hasta los animales; cada uno de sus integrantes va siendo aniquilado por el más fuerte el que tiene el poder y la autoridad (el abogado, los militares de los dos bandos, liberales y conservadores, el yanqui invasor, la muerte). Arellano cuando se refiere a este actante dice: “El Rancho, testigo mudo de la intimidad trágica del campesino nicaragüense: permanente víctima de los partidos

políticos, de la explotación nacional y del ultraje extranjero” ... (Arellano, 1982, p. 157). El Rancho en ruinas será el símbolo de la desolación de Sebastiano él se mueve junto a su dueño, es cómplice fiel de las decisiones que se toman en el seno de la familia.

El Rancho es el actante principal de la obra, corresponde en este caso a la segunda categoría estancial de la que es (remitente-destinatario) donde la relación pertenece a la modalidad del saber, cuya realización más característica es la de comunicación o confidencia. Es como una persona muda que vive en todos los que habitan el rancho, que comparte las angustias, alegrías, secretos y sinsabores de sus moradores. En su ubicación el autor lo describe como ese destinatario al servicio de los demás.

Al pie del árbol como debajo de un ángel verde- está el Rancho de paja de Sebastiano. Su presencia, según las horas y su luz, es como la presencia de la pobreza: humilde a veces, peinado por la paz y sus brisas; dolorosa otras. Rasgado por cóleras encendidas (Cuadra, 1976, p. 55).

El autor atribuye rasgos humanos, sentimientos y estados de ánimo al Rancho según las horas del día y de acuerdo a los estados emocionales de enojo, fuerza y temores de sus moradores. Este desarrolla acciones y emociones de humano, es alegre y triste; fuerte y valiente como un roble según las circunstancias. Es fiel guardián, celoso y buen confidente: “A veces cenizo macilento, como el templo de la miseria bajo la luna. El rancho es un personaje que se alegra o llora, que encierra el odio o deja escapar la queja como un viejo animal famélico” (Cuadra, 1976, p. 55).

El rancho, en el desarrollo de la obra, adquiere funciones y acciones, como las de un ser vivo, es un actante que realiza actividades y sufre como cualquier ser viviente, que ríe, llora o se enoja, según las circunstancias. El Rancho comunica los sentimientos que recibe de sus dueños, es el único que sabe de los miedos y recelos compartidos con los que lo habitan, fue testigo de los insultos e irrespeto hacia sus dueños, del robo y reclutamiento de los hijos y de la violación de Soledad.

Sebastiano es el protagonista principal de la obra, campesino humilde, trabajador, de edad avanzada, honesto, cuidadoso de sus raíces, franco, pero receloso y pensativo. Sencillo, fatalista y de religiosidad medular, no defiende ningún partido político en especial, está



seguro que ni liberales ni conservadores harán nada por él ni por su familia; cuando habla tiene mucho cuidado con sus palabras y acciones que va a realizar.

Los protagonistas principales de la obra *Por los caminos van los campesinos* es el prototipo del campesino nicaragüense y países centroamericanos, en los que no se refleja la malicia, sino que defiende a los suyos, su familia, la tierra que trabaja y en la cual deposita sus sueños como una de las pertenencias principales que le permiten seguir adelante. Al inicio de la obra conocemos al Sebastiano dueño de sus propios miedos, temores, vigoroso y enérgico, pero a medida que se desarrolla la acción va siendo aniquilado y arrinconado como fiera rabiosa, enjaulado en el corazón de montaña.

¡La tuerce!... ¡Yo también creí acabar con ella matando al dañino!... ¡pero erré el tiro! Pisé la muda y dejé viva la serpiente... ¡Nadie puede acabar con el mal!... ¡Fue la guerra la tuerce! ¡Hijueputa guerra que acaba con lo que uno quiere y trae lo que uno maldice!... ¡Fue la guerra la que trajo al abogado, la que trajo al yanqui, la que trajo la robadera y la matanza! (Cuadra, 1976, p. 150).

La guerra es el mal de los pueblos, y el poder que ejercen los poderosos son los que permiten la matanza y el robo entre hermanos sin importar distingo de razas, color ni partido político. Sebastiano rechaza la guerra y la maldice pues es ella la que le ha quitado todo lo que tenía, sus hijos, su mujer, sus bienes y la tierra que trabaja. Sin embargo, tiene esperanzas de que en el futuro las cosas puedan cambiar.

La Juana, es la típica campesina, humilde, trabajadora, llena de ilusiones y esperanzas en obtener su bienestar y el de los suyos, reclama y pelea por lo que cree que es su derecho, dice lo que piensa, se deja llevar por sus sentimientos; es ingenua, fiel y valiente cuando enfrenta al enemigo. Cuando es agredida e irrespetada por los militares liberales, ella tiene el coraje para decir lo que piensa de ellos. Cuadra la describe en el monólogo final de Sebastiano cuando dice:

Sebastiano- ¡Ah mi Juana!... ¡Ella si creyó en todo!... Creyó en los conservadores... Creyó en los liberales... Creyó en los yanquis. ¡Porque era fantasiosa y alegre!... Ella sostenía el rancho con su estrella... (Cuadra, 1976, p. 150).

El personaje de Juana, mujer de Sebastiano, representa a la mayoría de las mujeres nicaragüenses analfabeta pero esforzada, fiel compañera, laboriosa y fantasiosa que siempre

está imaginando cosas o haciendo castillos en el aire como suele decir un dicho nicaragüense. Expresa lo que piensa, es sincera y honesta, no teme expresar su pensamiento sobre todo cuando dice la verdad. No profesa, ni lucha por ningún partido político.

Pancho (Francisco). Es el típico campesino, honrado y trabajador, el hijo mayor de Sebastiano y Juana, soltero, responsable, cumple con su deber al integrarse a la lucha con los liberales sin pensar en las consecuencias. Silencioso y reflexivo, tiene mucho parecido con su padre. Se enfrenta al abogado en defensa de sus padres, pero es llevado a la fuerza por la recluta. Muere al igual que su hermano Margarito, en la lucha entre liberales y conservadores. Es un personaje que tiene sus propias convicciones, sueños y esperanzas. Pancho es la esperanza de Sebastiano y responde al tipo de persona responsable y digna de seguir el ejemplo de sus padres.

Pancho- Con furia- ¿quién ampara al pobre

Juana- De balde da uno su hijo! ¡Eso no lo toman en cuenta...!

Sebastiano- ¡Como ellos mandan!

¡Pancho- Pero ya eso se va a acabar! (Se vuelve con furia) ¡ya se anda levantando el pueblo por las sierras. ¡Ahora me lo dijeron! ¡Y lo que voy hacer es agarrar mi rifle para cobrarme! (Pausa). (Cuadra, 1976, p. 102).

Margarito es el hijo menor de la familia, casado con La Rosa, tiene el nombre de una flor (La margarita), es alegre, divertido y chistoso. Tiene el carácter de su madre, fantasioso y con pájaros en la cabeza, se marcha con los conservadores porque es reclutado y es ascendido a teniente. Muchos jóvenes se integran como voluntarios, otros son reclutados, pero ya integrados adquieren ascensos que les permiten adquirir cierta autoridad y comportarse como los “otros” o peor que ellos, olvidando su origen y el lugar de donde vienen. En el caso de Margarito hay nostalgia cuando pregunta a su familia por el Rancho, su mamá y cada uno de sus hermanos. La juventud no le permite ver realmente las consecuencias de la guerra, toma esta como una forma más de sobrevivencia.

Margarito- Que ha mirado hacia el fondo y ve al soldado en la banca echando nubes de humo con su puro. Con voz arrogante- ¡Raso Potoy! ¡No se fuma delante del superior!

¡Bote ese cabo! (El soldado Potoy tira por la puerta el puro con gesto de inconformidad (Cuadra, 1976, p. 86).

La Rosa es una indita, joven y hermosa, posiblemente aun cuando el autor la describe como indefinida tiene el nombre de una flor (**La rosa**), que tiene espinas y que no dura mucho por ser frágil, pero que es apetecida y deseada. En su relación con Margarito al que sigue cuando es reclutado, constatamos que no es duradera, es demasiado joven para resistir los golpes que le depara la vida en la guerra.

Juana- ¡Digo que la dejes! ¡Esa mujer es una ingrata!... Pero, decime ¿no te venía muchacho?

Margarito- ¡Si mama! ¡Pero, aunque así se la levantaron!

Juana- Pues dejala. ¡Dejala! ¡No te merece esa mujer!

Margarito- ¿Dejarla? ¡No, mama! ¡En cuanto ataquemos la levanto de donde la encuentre! ¿Qué se cree que me voy a dejar requisar la mujer por el enemigo? ¡Se vuelve! ¡Y la mecateo! ¡Ah, le pego porque le pego! ¡Va a saber quién es el teniente Margarito López! (Cuadra, 1976, p. 86).

La situación de Rosa es semejante a muchas mujeres que durante la guerra salieron de la tutela del padre para entrar a la del marido o compañero. Patricia Alvarenga al estudiar la situación de la mujer se refiere al drama de las tecunas y manifiesta:

El hombre castiga físicamente a las mujeres para que no se fuya. La mujer que huye viola dos principios fundamentales que la sociedad le ha impuesto: renuncia a su capacidad reproductiva por lo que ya no es homologada con la tierra fértil, sino con el desierto y, además, traiciona con otro hombre a su compañero. Por ello la vergüenza la perseguirá el resto de su vida, condenada a la desdicha. (Alvarenga, 2015, p. 12).

En este caso, Rosa huye de su compañero, aún embarazada y arriesga su vida con otro soldado del otro bando (Liberal). Juana estará de parte de su hijo Margarito, debido al patrón establecido por la sociedad al referir que la mujer debe ser compañera fiel del hombre en las buenas y en las malas, servir en el hogar y la procreación de los hijos, independientemente de los anhelos y aspiraciones que esta como mujer pueda tener.

En relación al personaje de Soledad tal como su nombre nos trasmite muchos matices semánticos, es la hija menor de Juana y Sebastiano, es joven, temperamental, impulsiva y es

descrita por Cuadra, como una trigueña muy bella, de unos 16 a 17 años, ingenua y confiada. Es violada por el yanqui, en complicidad con el abogado, el Doctor Fausto. Al final, Soledad queda como su nombre lo indica sola, esperando a su hijo no deseado, sin familia, ni compañero porque también Pedro Rojas, un pretendiente de ella quien limpia el honor de Soledad, anda huyendo. “¡Le echaron todo el resguardo! ¡Pero no lo agarran! ¡Pedro conoce la montaña! Expresa llena de rencor y deseos de venganza Soledad” (Cuadra, 1976, p. 137).

Soledad no quiere tener el hijo que lleva en sus entrañas y reniega de él, de igual manera que lo hacen las amigas de Menchú, cuando refiere la forma en que son violadas y quedan embarazadas por soldados del ejército: “Una de las dos embarazadas me decía... Odio a ese niño que tengo y no sé qué hacer con él. Este hijo no es mi hijo, y se afligía y lloraba todo...” (Burgos, 1985, p. 169). Soledad, también expresa este sufrimiento cuando se encuentra frente a su padre, teme ser rechazada por él y se siente culpable por la suerte que les ha tocado a su padre y su hijo que viene al mundo. Ella ha sido utilizada y forzada a un destino incierto, de humillaciones y rechazo no sólo de los familiares, sino de la sociedad.

Soledad-- ¡Es horrible que un hijo venga sin que lo llame el cariño!... ¡No se eche contra mí, que yo no tuve la culpa! ¡Yo no llamé al hijo, pero él vino porque me lo trajó la tuerce!... (Cuadra, 1976, p. 154).

El doctor Fausto Montes es el abogado del pueblo lleva por nombre el Dr. Fausto, como en el Fausto de Goethe<sup>10</sup> la mentira, falsedad e hipocresía son parte de las cualidades, de este personaje. Se aprovecha de la ignorancia de los campesinos para quedarse con la tierra de los pobres. Es precisamente él quien sugiere al gringo que tome a Soledad, por la fuerza en ausencia del padre, aprovechándose de la situación.

Este personaje es el símbolo de la corrupción y el soborno, es cínico y despiadado. Por las características y el nombre que lleva (Fausto) coincide con el protagonista de Goethe, el cual es capaz de vender su alma al diablo por obtener sabiduría, esta recurrencia ínter textual que hace Cuadra con EL ABOGADO que se asemeja física y moralmente, es un personaje

---

<sup>10</sup> Fausto de Goethe personaje principal de la obra que lleva su nombre.

lleno de malicia, codicia y maldad, su único fin es conseguir la tierra del campesino, y para ello está dispuesto a todo, a favorecer y ayudar especialmente al yanqui para que cometa el delito de la violación de Soledad. Fausto, en su discusión con el yanqui, habla con desprecio cuando se refiere a la situación de los campesinos y sus costumbres.

Dr. Fausto- ¿Pero qué ley, teniente Confort? Yo tengo la ley a mi favor. Ya le he enseñado a usted mis escrituras y el fallo del juez, pero usted quiere hacer justicia a su modo... Yo sé lo que va a decir: Que esta tierra es suya. Pero ¿Dónde están sus títulos? Sus escrituras son nulas y usted tiene que tomar en cuenta todos esos puntos legales (Cuadra, 1976, p. 125).

Cuadra percibe un ámbito que se caracteriza por dos fuertes contradicciones y lo conducen a elaborar un discurso en el que se construyen. El espacio y los grupos sociales que están apropiándose de la tierra. En la escritura aparecen dos figuras casi paradigmáticas, el dominado y el dominador; donde no solo se han instalado como una sola forma de poder, sino que también se ha permitido la presencia de un nuevo grupo social poseedor de la palabra escrita que se erige como el único que puede ejercer la ley.

En relación con este discurso, María del Pilar Vila señala que los que tienen el poder difícilmente aceptan que están violando la ley y dejando sin la tierra al que la cultiva y que por derecho le pertenece: "... la indiferencia de los que vienen de la ciudad y que son incapaces de reconocer en los hombres la legitimidad de sus derechos por poseer una tierra que a pesar de ser seca y resquebrajada, les pertenece, y a los que, además, ven como intrusos" (Vila, 1995, p. 388). No es fácil para el que tiene el poder reconocer los derechos del otro, es de acuerdo con sus conveniencias que lo acepta. Siempre abusa del más débil violando sus derechos de pertenencia y trabajo. Por lo general, el campesino es analfabeto, pero reconoce sus derechos.

Esta es una constante que se da en casi todos los rincones del mundo, en los que el poeta no puede evadirse de la realidad que vive. Tiene varias alternativas se vuelve cómplice por miedo y temor o denuncia con su palabra escrita cada uno de los atropellos. Son muchas las injusticias que padece el obrero, el campesino o aquel que lucha por lo poco que tiene, la tierra elemento indispensable para su trabajo. Letelier señala:

El poeta como todo ser, vive condicionado por el medio y se encuentra profundamente inmerso en ellas, debido a que trabaja con ideas y el miedo constituye un importante instrumento o recurso referencial de la realidad: El poeta escribe esta acción, obedece a una racionalización de los sentidos, que le permiten discernir y tomar las imágenes necesarias para describir la idea que quiere hacer llegar al lector (Letelier, 2009, p. 3).

La didascálica que describe al personaje del Comandante permite reconocer pistas de las características y atributos que el autor le asigna. Veamos la siguiente anotación: “El Comandante – Teniente confort, USMC. Oficial de la marina de la intervención. (Yanqui)”. (Cuadra, 1967, p. 54). Aparentemente representa la ley y se cree que su deseo es ayudar a los campesinos, pero cuando dice: “¡Yo soy la ley aquí doctor!” vemos por su tono que resulta ser un aprovechado, abusa del poder que tiene y usa la fuerza para conseguir lo que quiere. En el siguiente diálogo con el yanqui se nota el grado de servilismo y cinismo del abogado y la complicidad de ambos para cometer cualquier tipo de delitos amparados por la posición que ocupan y sobre todo por la ley. Ambos se erigen como dueños y señores no solo de la ley que ellos escriben y cambian a su favor, sino de todo lo existente a su alrededor.

Yanqui-- Irónico. Y por eso usted les coge la tierra, ¿eh? (se ríe).

Dr. Fausto- Exagerando su respetabilidad. ¡No, mi teniente! Ellos la pierden porque todo lo gastan en borracheras. Hipotecan sus tierras. No pagan. Y después se quejan cuando pierden lo que tienen... Vea comandante... nosotros sabemos que los Estados Unidos son un gran país y quieren ayudar a la paz y al progreso de Nicaragua...

Yanqui- Exacto, doctor. Nosotros queremos civilizarlos (Cuadra, 1976, p. 127).

Telegrafista (gordo). En relación con el telegrafista, la marca que registra en su acotación el autor es singular; este es un personaje del pueblo, bastante obeso en su constitución física, no adquiere un nombre propio. Aparentemente este personaje no tiene muchas acciones en el desarrollo de la obra, pero en su única participación es muy importante ver del lado de quién está y la actitud que adopta como empleado público ante los campesinos. En su accionar se observa la burla y el desprecio por el campesino y su ignorancia. Es conformista y se acomoda fácilmente a las condiciones de su entorno. Atiende de mala gana y con mucho desprecio se burla de la ignorancia de los campesinos cuando utilizan el teléfono.

Soldados – conservadores y liberales. Son los mismos unos y otros, su comportamiento es igual, solo se distinguen por la utilización de las divisas rojas y verdes en su vestimenta, ambos roban, requisan y toman por la fuerza lo que quieren o todo lo que encuentran a su paso, argumentando que lo hacen en nombre de la ley, pero realmente es la suya o la que inventan de acuerdo con su conveniencia, porque no existen dichas leyes en las que deben maltratar y tomar lo que no les pertenece.

La mayoría de los soldados, tanto los del cuadro I como los del cuadro II no saben por qué pelean, y cuál es el sentido de la lucha. Se acomodan a la situación y se vuelven cómplices de los jefes para sacar algún provecho, olvidando que los “otros” con quienes pelea son sus hermanos.

El soldado maltrata y ejerce el poder por la fuerza haciendo uso de la violencia sin ningún distingo de edades. Son bruscos y carecen de educación, por lo general son analfabetas. Estos personajes son utilizados por otros para realizar el trabajo sucio generalmente y culparlos a ellos de todo el desorden y cualquier tipo de violencia que ejecuten durante el cumplimiento de sus labores. Todos generalmente cumplen con los mandatos de sus jefes y muchas veces abusan del rango que tienen para hacer cumplir órdenes que ni ellos mismos saben si son correctas. No les importa usar la violencia por el contrario en algunos casos hasta disfrutan del daño que causan.

Los soldados también son por lo general personas humildes y en muchos de los casos hasta carecen de educación y participan de actos que ni ellos saben el grado de daño que causan a sus hermanos porque muchas veces son reclutados y llevados a la fuerza. Otras porque no les queda otra alternativa que servir al partido que está de turno. Normalmente pertenecen a la clase pobre. Algunos llegan a obtener algún rango por su disciplina o por ser un fiel servidor de todo lo se le ordena como es el caso de Margarito. Por lo general, el soldado mata a sangre fría, y no se detiene a reflexionar si lo que está realizando es una mala acción. Tiene el concepto de que en la guerra todo es permitido sin distingo de edad, raza o partido político.

El siguiente cuadro presenta los ejes semánticos desde su origen, la ideología, las funciones y modos de determinación de los personajes en orden de aparición en escena. Estos

son tomados de la obra de Cuadra a partir de las características de cada personaje, su ideología, su nivel de recepción en sus acciones de mandato y lucha con su opositor. Tenemos presente que hay personajes que tienen un desarrollo, y evolucionan durante el transcurso del tiempo en la obra, otros, por el contrario, permanecen estáticos y no logran manifestarse, como es el caso de Rosa que después de la primera escena, pasa a ser un personaje narrado dentro de la trama.

A continuación, se presenta el cuadro teniendo en cuenta el comportamiento de los personajes durante los tres actos y a partir de la evolución y crecimiento de los actantes principales, sin descuidar el de los ejes semánticos, funciones y modos de determinación de la obra *Por los caminos van los campesinos*.



**Cuadro 8. Ejes semánticos, funciones y modos de determinación en Por los caminos van los campesinos**

Personajes	Sexo	Ejes semánticos origen	Ideología	Funciones Recepción-Mandato - Lucha	Modos de determinación
Sebastiano	M	Campesino Humilde Sufridor Analfabeta	Ni liberal ni conservador	Sencillo, fatalista de religiosidad medular, trabajador, creyente.	Franco, receloso, cuidadoso, vengativo.
Juana	F	Mestiza Sencilla Sincera	Reniega y desconfía de ambos partidos (liberales y conservadores)	Fantásiosa, siempre deseando más, palabarrera y optimista, llena de ilusiones, valiente, se enfrenta al enemigo	Ingenua, fiel, supersticiosa. desconfiada
Pancho (El hijo mayor)	M	Campesino Fuerte Valiente	Liberal, decide por su propia cuenta ir a pelear	Soltero, trabajador conducta y decisiones muy firmes	Silencioso, reflexivo como su padre. Responsable y Valiente
Cuadro 8. Ejes semánticos, funciones y modos de determinación en Por los caminos van los campesinos. (El cuadro es nuestro). Margarito (El hijo menor)	M	Campesino joven	Conservador a la fuerza pero obtiene un rango de teniente	Ingenuo y alegre, es reclutado y llega a ser teniente.	Fantásioso y optimista debido a la guerra se aleja de su familia.
La Rosa	F	Indita joven	Indecisa e ingenua mujer de Margarito al final se queda con un leonés liberal.	Mujer de Margarito, sigue a su hombre pero durante la guerra lo deja por otro del partido contrario.	Ingenua se enreda con otro del partido liberal y deja a Margarito.
Soledad (la hija menor de Sebastiano y la hija de Juana)	F	Campesina joven	No tiene preferencia por ningún partido político	Trigueña muy bella en su tipo. Es violada por el yanqui en compañía del Dr. Fausto	Temerosa, ingenua, sencilla. Soledad es la única sobreviviente de la familia de Sebastiano.

El doctor Fausto Montes	M	Abogadito del pueblo	Liberal se alista y es teniente. Abusa de su poder.	Malas artes en su oficio, engaño, malicia, hipocresía y abuso de poder.	Es el poder de la malicia contra la inocencia. Aprovechado y maléfico. Engaña y utiliza la violencia
El Comandante	M	Teniente confort USMC oficial de la marina de la intervención.	Abuso de poder y autoridad aun cuando le sirve a su causa.	Tiene sus propios objetivos e intereses.	Tiene el poder sobre los más débiles y desposeídos. Se aprovecha de la situación
El telegrafista	M	Empleado Gordo	Ni liberal ni conservador.	Se divierte en su trabajo a costa de los otros	Se burla de la ingenuidad de los campesinos
Soldados	M	Al servicio de una causa que ni ellos conocen. Todos son soldados de caite, salbeques, rifles máuseres.	Su comportamiento es igual para todos los soldados, solo se distinguen por las divisas rojas y verdes	No saben realmente por qué luchan. Tosco, rudos y violentos	Todos son iguales, roban, requisan y toman por la fuerza lo que no les pertenece y hacen lo que quieren diciendo que es en nombre de la ley, de acuerdo con su conveniencia.

## **2.6. Iconos, índices y símbolos en la obra *Por los caminos van los campesinos***

Como toda obra literaria, los iconos, índices y símbolos son elementos importantes en el discurso dramático, ellos dan indicios que nos permiten desentrañar el texto. La obra habla de la realidad nicaragüense, específicamente de las diferentes disputas entre liberales y conservadores y la lucha de sobrevivencia y exterminio del campesino a través de elementos simbólicos. Pero como toda obra de teatro destinada a lo visual esta puede ser explicada también, según la clasificación fundamental de los signos de Pierce en la triada conocida como índices, iconos y símbolos que permiten comunicar acciones y situaciones dentro de la obra dramática. En relación con el Icono en *Por los caminos van los campesinos*, el que más se destaca es el color verde del campo como símbolo de esperanza.

- a) Los colores de los puntos rojos y verdes en los sombreros de los soldados son el distintivo de cada uno de los partidos políticos a los que pertenecen.
- b) El esqueleto en que es convertido el Rancho, su desolación y destrucción. La imagen de algo que ha sido habitado y luego vaciado en su contenido, pero que deja las huellas de lo que estuvo abrigado y bajo su amparo.
- c) Los colores a los que remite el autor al describir la indumentaria de los personajes, estos son colores vivos y alegres en el caso de los campesinos, incluso los que van a la guerra, serios y formales los que ejercen la ley (Fausto - Yanqui).
- d) Los elementos utilizados para la guerra son las herramientas de la vida común del campesino los mismos de su vida cotidiana (el machete como arma de defensa).

Los índices: “demuestran la existencia de esos temas profundos de la imaginación poética estableciendo el sentido y las connotaciones de las imágenes de la tierra, del agua, del fuego, del aire, del espacio y del cuerpo humano” (Guiraud, 1979, p.94). En *Por los caminos van los campesinos* la ubicación del tiempo y el espacio serán dos elementos fundamentales para la interpretación de los indicios encontrados en la obra.

La guerra civil en Nicaragua (1926) entre liberales y conservadores en los que se identifica un país, un pueblo. Gracias a los mecanismos que permite el arte de representar la realidad que vivió y aún en la actualidad sufre la población campesina nicaragüense y de otros

países de Centroamérica. El autor toma como temática la lucha entre hermanos defendiendo una causa que ni ellos conocían. Avellán señala al respecto que desde 1927, la ocupación norteamericana en Nicaragua había protegido los intereses de las transnacionales. Los levantamientos de nuevos grupos nacionalistas que abrazaban sentimientos antiimperialistas, reventaron de inmediato. Con todo y la presencia de los marines, la situación se presentaba insegura por la aparición del general Augusto Calderón Sandino en 1928 (Avellán, 2016, p. 56). Esta lucha entre liberales y conservadores<sup>11</sup> ocasionó la muerte de miles de campesinos que se mataron entre sí defendiendo lo poco que les quedaba. El problema del espacio permite diseñar un tópico, que lejos de ser una estrategia exclusivamente literaria, se carga de todos los valores de la cultura- ideológicos, políticos, estéticos Montaldo expresa:

... El valor de la tierra como lugar de origen, de arraigo, pero también de los hechos por la propiedad de los bienes que produce- es un problema que se plantea ya al comienzo de la conquista y que tras sucesivas luchas resurge irresuelto en los países independizados de España. (Montaldo, 1999, p. 20).

Desde tiempos antiguos el problema de la tierra continúa sin resolverse. En la actualidad muchos campesinos son despojados de sus bienes y las políticas no favorecen al desposeído, sino que por el contrario se otorga los bienes a quienes tienen más dinero y pueden pagar un buen abogado que los defienda. Los hechos históricos son un elemento que los autores tomarán para contar las distintas formas de violencia de la que han sido objeto los pueblos de Centroamérica. El autor ficciona esta realidad y utiliza todos los recursos que tiene, para expresar su crítica y denuncia. Mackenbach expresa: “En países como Nicaragua y Guatemala, el arte producido dentro de ese contexto histórico ha reflejado la situación de violencia que incide en la formación de grupos artísticos que usando formas de expresión no

---

<sup>11</sup> En Nicaragua la constante tensión entre el partido liberal y conservador generó no sólo fricciones políticas internas que dieron paso a invasiones, sino que también perpetuó el choque entre los modelos de identidad cultural del liberalismo leonés y el conservadurismo católico granadino. A pesar de que la primera obra teatral nicaragüense fue escrita por un leonés, Francisco Quiñónez Sunsín, esta nunca fue estrenada en su país de producción sino en Guatemala y El Salvador. (Arellano, 1986, p.156). Urbina (2015) señala también que todas las guerras que han azotado a Nicaragua durante su historia, guerras sangrientas e inútiles promovidas por políticas inescrupulosas, han sido en aras de su bienestar personal y aspiraciones políticas.

tradicionales repudiaron una realidad que nada tenía que ver con la historia oficial” (Mackenbach, 2004, p. 8).

El arte ha reflejado a través de sus escritos las distintas formas en que los pueblos han sido violentados, levantando la voz y clamando siempre justicia. Otro índice de la desgracia que se avecina o se anuncia a través de señales, serán las creencias y supersticiones del campesino que forman parte de su idiosincrasia, por ejemplo: La serpiente en la guitarra de Sebastiano es un indicio de mal agüero el campesino dentro de su cosmogonía adjudica a su mala suerte siempre un valor que está dado por el destino, continuamente busca una causa natural para dar sentido a lo que está sufriendo, y lo toma como parte de un castigo natural.

El canto de los guas también trae malas nuevas, el anuncio de una desgracia que se avecina. Su escucha atenta del entorno que le rodea, le permite ver y escuchar con atención para sacar sus propias deducciones. El silencio de la montaña permite al hombre del campo dar un valor simbólico a los diferentes sonidos de la naturaleza, no solo la atención a los seres que la habitan y comunican sino a ese silencio de la montaña que trae consigo parte de la vida del hombre que la anida. Cada uno de los sonidos que emite un animal salvaje un ave, tiene un significado o indica algo y es necesario estar atento a estas señales. Los sentidos del campesino están más desarrollados a diferencia del hombre de la ciudad y esto le hace percibir las señales del entorno.

Con respecto al símbolo, De Toro menciona que el símbolo puede constituirse ya sea por un icono o por un índice, esto es por elementos procedentes de estos dos signos. Según Peirce [...] un símbolo es un signo cuyo carácter representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su interpretante (1978, p.161) Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota virtud de una ley, generalmente en asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo en referencia a ese objeto (De Toro, 1978, p.140). En relación a la obra *Por los caminos van los campesinos* ha adquirido el rango de obra clásica de la literatura nicaragüense, por su interpretación profunda de una realidad que se quiere transformar. El rancho es un símbolo de la desolación y exterminio del hombre pobre, el hijo de Soledad es un índice de esta transformación. Ella no quiere el hijo del gringo, del enemigo, y la forma violenta en que fue concebido pero la criatura no tiene culpa de venir al mundo bajo esas circunstancias.

El simbolismo en la obra (significación) es múltiple en sus diferentes posibilidades, veamos las siguientes:

**1ro.** Relación dominador – dominado. El poder y sus mecanismos de persuasión de robo y ultraje. El conflicto entre la autoridad y la aplicación de sus leyes (las que le conviene aplicar por supuesto) y el de libertad y honor (luchar por una causa que no es la nuestra, una guerra de la cual no se tiene el más mínimo conocimiento, luchar para el beneficio de unos pocos. De los que tienen más y no conforme con esto, arrebatan a otros lo suyo).

**2do.** Separación del núcleo familiar y de todas las relaciones destructivas y agónicas. La familia es separada y desintegrada completamente, se divide sistemáticamente hasta desaparecer, primero con el reclutamiento e Margarito, luego Pancho y la fatalidad que lleva a Sebastiano a matar en defensa de su hija y termina solo en la montaña huyendo como cualquier criminal.

**3ro.** La violencia en todos sus grados desde usurpar los bienes del campesino (la tierra que trabaja) hasta llegar al robo, ultraje y violación no sólo de sus derechos sino de sus hijos. El honor de la familia es mancillado (Soledad, es violada por el gringo, con la ayuda del abogado, su hijo es producto de la violencia, humillación y un insulto a su ser como mujer).

**4to.** Las guerras civiles de Nicaragua entre liberales y conservadores han sido una constante en la historia y que aún hoy en la actualidad no dejan más que desolación y muerte. En 1910 cae el Partido Liberal resultado de una revuelta dirigida por el partido Conservador con el apoyo de los Estados Unidos, en el que el país quedó virtualmente ocupado por esa potencia. En consecuencia Washington dominaría su política interna<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> En 1912, se produjo la primera intervención armada norteamericana, a este hecho siguieron otros tantos durante los llamados “dieciocho años conservadores” (1910.-1928) son la presencia de una guardia de legación-consistente en cien marines y la firma del tratado Chamorro-Bryan en 1914 que legalizó el control de los Estados Unidos. En 1926 nuevamente se da el, enfrentamiento entre liberales y conservadores, que da motivo a otra intervención armada (Arellano, 1992, p. 18). Urbina (2015) señala también que la obra fue escrita después del asesinato de Sandino poco después del desalojo de las fuerzas de marina del territorio nicaragüense lo que lo hace uno de los primeros discursos anti-imperialista de la historia literaria de Nicaragua... el poeta Cuadra sigue

Las luchas constantes del pueblo nicaragüense, así como las intervenciones armadas de los países extranjeros han empobrecido la economía del país. Mackenbach, cuando se refiere a la región centroamericana, expresa:

... las consecuencias de las sucesivas dictaduras la han convertido en una región económicamente vulnerable, desindustrializada y altamente dependiente de los Estados Unidos quien ha decidido por años el destino de estas naciones, dicha ingerencia se ha sentido a partir de la ocupación de Nicaragua por los “marines” norteamericanos desde 1912 hasta 1932, culminando con la invasión de Panamá en 1989 (Mackenbach, 2004, p. 8).

El significado de la obra *Por los caminos va los campesinos* nos remite a la historia de las luchas y guerras entre liberales y conservadores que a través de la historia han marginado y empobrecido al pueblo de Nicaragua. La historia se repite porque es la gente más pobre y humilde la que paga las consecuencias de las luchas armadas. El sufrimiento o la muerte acaban con la vida del campesino, o la de sus hijos que enfrentan los insultos y atropellos del más fuerte. El que tiene el poder puede decidir y tomar en sus manos la vida de hombres y mujeres; o sencillamente violando sus derechos o ultrajando su dignidad.

Durante mucho tiempo, los pueblos que no quieren someterse a las dictaduras que viven, se han visto atropellados y han sido humillados por no ceder o aceptar el yugo y sometimiento del más fuerte, perdiendo muchas veces no solo sus bienes materiales, su vida. Su dignidad e identidad, son siempre amenazadas y violentadas, queda solo y desprotegido, porque todos sus sueños por los que ha luchado son arrebatados de un solo zarpazo, como los buitres o aves de rapiña que solo dejan el esqueleto, así queda el rancho de Sebastiano, sin vida, solo y abandonado. Los pocos miembros de la familia quedan despojados de lo máspreciado para ellos su honor, su dignidad, orgullo y su amor propio. Solo la esperanza de un futuro mejor y pensar que ya basta de tanta disputa y lucha entre los mismos hermanos es lo que mantiene vivo a Sebastiano cuando dice a Soledad:

---

la tradición de Darío en la Oda a Roosevelt, una tradición de anti belicosidad, de paz, de denuncia de las tortuosas manipulaciones de la guerra, pero presentando una posición de independencia civil y política, de independencia de pensamiento y acción.

Sebastiano- "...Ya lo estoy viendo... ¡Entonces sí que se acabaron los babosos que pelean por los de arriba! ¡Aquí no hay más que cristianos trabajando la tierra de los pobres! ¡Ay!... ¡eso va decirles tu hijo!

Soledad- ¡Él va a ser su venganza, tata! (Cuadra, 1976, p. 158).

Sebastiano está convencido que las cosas van a cambiar, que se acabaron los esclavos de los señores y ahora el pobre no tiene que trabajar la tierra de otros sino para la sobrevivencia de los suyos. De pronto su pensamiento es el deseo de venganza sin medir las consecuencias de lo que pueda pasar, pero reacciona y le pide a Soledad que se marche que no puede dejar que su hijo cargue con la suerte de los adultos. Es una decisión que toma de forma imprevista y con mucho dolor en su interior, pero con fortaleza pensando en el futuro de su nieto a pesar del vacío y soledad en que se encuentra. Veamos el siguiente texto de Sebastiano:

Pero reacciona y la rechaza aún contra su voluntad.

Sebastiano- ¡No tengo derecho a cargar al mundo con mi tuerce!... ¡Volvete hija!... ¡Si se queda aquí va a ser el hijo del coyote, el hijo el tigre herido acosado por los tiradores! ¿Querés que nazca torcido? ¿Querés que pierda todo lo que soñamos tu mamá y yo en cada hijo perdido?... ¿Llévatelo, aunque se me parta el alma! ¡Que no conozca su historia, que no sepa nada, Soledad! Ya demasiado hemos peleado por odio. Hemos matado por hombres, por tierras, por hambre. ¡Hasta por sueños hemos matado!... Tal vez un niño nos salve... (Cuadra, 1976, p. 158).

Sebastiano se siente abatido por la fatalidad y sin fuerzas para seguir luchando, considera que nada de lo que hasta ahora se ha hecho ha valido la pena, el odio, rencor y deseos de venganza no trae más que desgracia, tuerce y muerte, pero cuando Soledad le confiesa que está embarazada hay una esperanza todavía en su corazón que le ilumina y que le obliga a no pensar en la venganza sino en el futuro y este es el hijo de Soledad él representa la esperanza de un hombre nuevo, un hombre diferente de un futuro sin guerra, violencia y muerte.

¡Sebastiano—¡No me quedo solo, hija! ¡No me quedo solo! El soy yo... ¿no me oíste?... ¡El hombre no acaba! Pero él es un niño, un niño limpio, y yo soy un viejo. ¡Un viejo lleno de sangre! (Con otra voz, poemática, profética:) ¡Los viejos se quedan sentados a la orilla del mundo! ¡Los indios esperan, Soledad! (Cuadra, 1976, p. 158).



Pablo Antonio Cuadra utiliza todo este epílogo que es un monólogo interior para reafirmar su pensamiento pacifista enfatizando que la guerra solo puede traer destrucción y muerte, la lucha entre hermanos solo deja un sabor amargo y miles de vidas inocentes son los perjudicados. La guerra trae la pobreza, miseria y desolación, las familias se desintegran y se van separando de los seres queridos a veces para siempre.

## **2.7. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra *El Canciller Cadejo***

Acevedo, cuando se refiere a la creación de los artistas, hace su análisis a partir del contexto histórico que vive Guatemala en la primera mitad del siglo XX, cuando las circunstancias de guerra y agresión son una constante que se manifestará en la cultura y el arte específicamente. En *El Canciller Cadejo* de Manuel Galich, se nos muestra a partir de la presentación de la leyenda de los espantos que son personajes conocidos por el pueblo. La denuncia de la corrupción y abuso de poder una vez que se ha alcanzado este, es determinante, donde no cuenta ni amigos o allegados sino el logro de los intereses personales y no los valores y respeto de la comunidad. De la obra *El Canciller Cadejo* el autor expresa:

Fue escrito en 1940, cuando el mundo parecía sucumbir ante las fuerzas totalitarias y cuando Guatemala parecía renunciar definitivamente a la libertad y a la vida, quiso ser una especie de protesta o de lamento ante aquellas dos situaciones. Las circunstancias políticas locales no permitieron entonces su representación... (Galich, 1946, p. 368).

Galich toma los personajes populares más conocidos y las leyendas del pueblo para crear una historia que tiene un contenido ideológico. Critica la corrupción que vive su país en ese momento. En la obra *El Canciller Cadejo* el ansia de poder va separando a cada uno de los miembros de un grupo que se mantenía unido por intereses comunes y se protegían entre sí y de pronto se van alejando y desintegrándose, pensando sólo en el bienestar individual y en salvarse sin importar el otro. El Cadejo, personaje principal, nos muestra que al estar en el poder el hombre se corrompe y desconoce a quienes eran sus amigos.

Manuel Galich utiliza elementos de los mitos y leyendas no solo de Guatemala sino de los países centroamericanos como son: la Llorona, el Cadejo, el Duende para mostrar a través de estos personajes conocidos por el pueblo, una temática que nos plantea durante el desarrollo de la obra, la forma en que el poder corrompe y mata no solo los valores, sino los

sentimientos de las personas. En la obra el Cadejo llega a desconocer a sus amigos cuando realmente necesitan ser reconocidos por él. En cada uno de los países centroamericanos escuchamos distintas versiones de las leyendas más conocidas que en algún momento han atemorizado a los niños y los han divertido. La leyenda<sup>13</sup> como género literario es una narración oral o escrita que se trasmite de generación en generación en ella se cuentan hechos reales e imaginarios que permiten al que la escucha despertar su imaginación.

El argumento. Se reúnen los espantos porque se han dictado nuevas leyes en su comunidad y además el Cadejo ha tomado una actitud que no le gusta a sus amigos, además en conjunto con Maricastaña han decidido unirse al nuevo canciller, en busca del sombrero que ha perdido el hombre del Sombrerón y arman toda una algarabía para poder restablecer las normas que han sido violadas. Tratan de rescatar su propia dignidad metamorfoseándose a veces para lograr los propósitos en pro de la solidaridad con sus compañeros. El abuso de poder hace que se pierdan los valores principales del ser humano, es aquí donde se ven los amigos y sus buenas intenciones. Al inicio, el autor nos presenta la unidad del grupo. Todos eran unidos y tenían algo en común que los hacía mantenerse juntos y fuertes; su oficio era espantar a la gente, el Cadejo convoca a una asamblea para exponer y hablar sobre la situación, y solicita que se pague el impuesto por espantar o seguir siendo la burla de todos. Nadie le hace caso y se queda solo con la Llorona, pero promete vengarse de sus amigos cuando lleguen a la corte del Rey Perico.

El Cadejo logra adelantarse a la corte y engañar al rey; habla mal de sus amigos teniendo en cuenta que el poder corrompe, y desconoce cada una de las cualidades que ellos

---

<sup>13</sup> La leyenda es la narración de hechos naturales, sobrenaturales o una mezcla de ambos que se transmite de generación en generación en forma oral o escrita. Generalmente el relato se sitúa en forma imprecisa entre el mito y el suceso verídico lo que le confiere cierta singularidad. La obra “El Canciller Cadejo” es una obra basada en leyendas y tradiciones populares, con un rico argumento que pone en juego la realidad y la fantasía. El autor utiliza la inocencia popular y sus creencias sobre diferentes espantos nacionales, que en el escenario toman cuerpo y figura, para realizar una trama sencilla de profunda crítica social, que no obstante el tiempo en que fue escrita la obra no ha perdido su actualidad, llegando a tocar en el campo de la fantasía, los ardides de la política actual, junto con situaciones jocosas que en determinado momento llegan a convertirse en tragedia, dándole al final un toque de pesimismo que provoca en el espectador la meditación y reflexión.

poseen. Logra sus propósitos gracias a la simpleza del rey que no encuentra nada de extraño en el comportamiento de El Cadejo pues este actúa de manera astuta y desenfadada asumiendo de forma descarada que él es el mejor. No le importa poner en mal a sus amigos quienes a partir de ese momento son sus enemigos y luchará para obtener el poder a costa de lo que sea.

### **2.7.1. A- El texto dramático: Funciones y secuencias en *El Canciller Cadejo***

Trabajaremos las funciones y situaciones de la obra dramática *El Canciller Cadejo* con el objetivo de hacer el desmontaje de la obra por acto y luego por cuadro y descodificar las funciones que estos desempeñan en la estructura dramática.

**La nomenclatura para nuestro análisis es el siguiente: A= acto, C= cuadro, Sec.= secuencia.**

El primer acto consta de dos cuadros El primer cuadro consta de tres secuencias y el segundo cuadro de cinco secuencias.

**Cuadro 9. El texto dramático: funciones o secuencias dramáticas en la obra *El Canciller Cadejo*. (El cuadro es nuestro).**

Acto	Cuadros	Funciones o secuencias dramáticas
Acto I	2 cuadros	1 cuadro consta de 3 sec. 2 cuadro consta de 5 sec
Acto II	3 cuadros	1 cuadro consta de 1 sec. 2 cuadro consta de 3 sec. 3 cuadro consta de 3 sec.
Acto III	Dos cuadros y un epílogo	1 cuadro consta de 2 sec. 2 cuadro consta de 7 sec.

## **Acto I.**

**Cuadro 1.** En el primer cuadro se presenta la reunión del Cadejo con sus amigos para plantear la situación que viven en la actualidad donde ya no pueden espantar a nadie.

**Sec.1** Los espantos se reúnen citados por El Cadejo para una asamblea y cada uno va quejándose de no poder asustar a nadie y que eso es su razón de ser. Se presentan con sus cualidades y debilidades que cada uno de ellos tiene Duende y Sombrerón son los primeros que llegan y están en desacuerdo con El Cadejo.

**Sec.2** Se les une la Llorona que va también a la junta y se asusta al verles, pero no quiere entrar con ellos y dice que va a dar un grito para desahogarse, pero en realidad espera al Cadejo.

**Sec. 3** La Llorona se queda en la calle y espera al Cadejo, quien llega de inmediato, quien trama junto con la Llorona llegar de primero a la corte del rey Perico para que los otros no se pongan de acuerdo en retornar donde el rey Perico.

**Cuadro 2.** En este cuadro El Cadejo ha reunido a todos sus amigos en una junta.

**Sec. 1** El Cadejo pone de manifiesto la situación actual. En la corte del rey Perico, ellos asustaban a discreción y nadie se atrevía a desafiarlos porque las calles quedaban desiertas. Actualmente son motivo de risa y burla porque su libertad está cortada.

**Sec.2** El Cadejo sugiere que deben pagar el impuesto por espantar; pero los espantos están inconformes, no llegan a ningún acuerdo y abandonan al Cadejo gritando que no pagaran el impuesto.

**Sec. 3** Aparece la Siguanaba que viene con mucho miedo. Dice que faltó a la junta por espantar y al hacerlo comprendió que era cierto lo que le habían dicho, que nadie tenía miedo.

**Sec. 4** Sigue la discusión entre El Cadejo y los espantos indignados por no poder espantar descubren el papel que le dio El Cadejo a la Llorona y se enojan por la traición.

**Sec. 5** Los espantos se van a la corte del rey Perico, abandonan a la Llorona y al Cadejo.

El segundo acto consta de tres cuadros. El primer cuadro tiene una secuencia interrumpida con las acciones de sus personajes el rey Perico y el Cadejo. El segundo cuadro está integrado de tres secuencias y el tercer cuadro de cuatro secuencias.

## **Acto II**

### **Cuadro 1 consta de una sola secuencia.**

**Sec. 1** En el palacio del rey Perico, el Cadejo habla con el rey y se expresa muy mal de sus amigos diciendo que han sido exterminados: La Llorona, Siguanaba, El Sombrerón, El Duende, en cambio el rey Perico los recuerda con cariño y lamenta su exterminio hablando de las cualidades de cada uno de ellos, sin embargo, se queja del mal olor que despedía el Cadejo y dice sentirlo en ese momento.

### **Cuadro 2 consta de tres secuencias.**

**Sec. 1** Reunión de El Cadejo, la Llorona, Sombrerón, Duende, ellos creen que el pueblo les da la bienvenida y así lo expresa:

El Duende- ¡Qué recepción más grandiosa nos ha tributado el pueblo! Debemos sentirnos orgullosos.

**Sec. 2** Llegada de Matusalén a la plaza cuando Siguanaba hacía mil movimientos por llamar su atención. Con mucho pesar confiesa a sus amigos que el rey Perico no quiere verlos.

**Sec. 3** Los espantos no saben si regresar al siglo XX porque están tristes desde que el rey Perico a quien aprecian no quiere saber nada de ellos y no quiere recibirles. Los fantasmas comienzan a pensar en un plan para entrar al palacio y deciden que Duende entre por la ventana de Maricastaña.

### **Cuadro 3. Consta de cuatro secuencias**

**Sec. 1** En la habitación de Maricastaña, en el palacio frente a la plaza. Maricastaña habla con la Llorona donde ambas se interrogan acerca del siglo XX y la relación con El Cadejo que dice ser su hermano.

**Sec. 2** El Duende aparece por la ventana de Maricastaña y no reconoce a la Llorona, este habla con Maricastaña y le pide trenzar sus cabellos.

**Sec. 3** Entra El Cadejo colérico al cuarto de Maricastaña y tira al Duende al espacio antes que este le descubra en voz alta por el olor que despide y sea reconocido públicamente.

**Sec. 4** El Cadejo saca al Duende y se queda solo con Maricastaña a quien seduce de manera violenta.

**Acto III Integrado** por dos cuadros y un epílogo. En el cuadro primero hay dos secuencias:

#### **Cuadro 1.**

**Sec. 1** La gruta donde vive San Expedito donde el Duende, Sombrerón, Sisimite y Siguanaba conversan con el santo. El Duende expresa su preocupación por Maricastaña.

**Sec. 2** La Llorona aparece ante sus amigos arrepentida de su traición y estos le dan la espalda. El Duende le pide que se quede y terminan por aceptarla. Ella les cuenta del cambio de su amigo El Cadejo y lo peligroso que se ha vuelto.

#### **Cuadro 2.**

En el cuadro segundo hay siete secuencias que permiten el desencadenamiento de las acciones que provocan el conflicto de la obra

**Sec. 1** El escenario es el mismo del cuadro primero del segundo acto. Perico se pasea nervioso acompañado por el joven Matusalén ambos conversan sobre la autoridad que el rey Perico ejerce y le cuenta al joven Matusalén que la entrega del poder al Periquillo (El Cadejo) es solo para ganarse su confianza.

**Sec. 2** Entra Maricastaña asustada y quiere contar a su padre sobre El Cadejo, no lo hace por los rumores que hay fuera del palacio se lo impiden, y solicitan la presencia de su padre.

**Sec. 3** Maricastaña expresa su preocupación a Matusalén y no puede decir nada a su Padre.

**Sec. 4** Vuelve el rey Perico y pide a Maricastaña que le acompañe al balcón. Salen y el rumor crece.

**Sec. 5** Matusalén le cuenta al Cadejo lo difícil que ha sido detener a Maricastaña que casi cuenta a su padre las verdaderas intenciones del Cadejo, este se declara cómplice de las amenazas en contra de los espantos sus amigos.

**Sec. 6** El Cadejo va hacia el balcón y Maricastaña se aparta y es llevada a la fuerza por Matusalén, el rey Perico es apartado del balcón y El Cadejo descubre su verdadera intención de usurpar el poder en la corte del rey. Se declara El Canciller Cadejo e impone sus reglas al pueblo y le amenaza si no cumplen con sus decisiones.

**Sec. 7** Aparecen los espantos que han sido fieles al rey Perico y uno a uno van siendo aniquilados por el Cadejo, como es la acción de romper el sombrero que representa la esencia de Sombrerón. Perico y sus amigos bajan la cabeza y lloran en silencio por todas las crueldades de los traidores. El Cadejo se cree un ser providencial porque todas las maldades planeadas le han salido bien.

En el epílogo Perico, San Expedito y el Duende no terminan de creer como ha pasado tanto desastre y desolación en manos del Cadejo que usurpó y tomó por la fuerza el reino de Perico, traicionando a sus amigos los espantos y aún en el siglo XX ha causado tanto atropello a sus amigos de siempre. El poder cuando se tiene corrompe y con él se olvidan los principios de solidaridad, hermandad o compromiso con los parientes y amigos. Muchas veces hay situaciones o acciones que denigran la dignidad de la persona como es el caso de la Llorona y el joven Matusalén, que hacen cosas sin estar convencidos si es correcto realizar actos en contra de sus compañeros. “Una vez entregados al poder seductor, podemos vernos tentados a realizar el acto supremo de posesión que es matar a la persona que decide recobrar su libertad

abandonándonos” (López, 2011, p. 117). El poder hace que las personas cambien y es lo que sucede con la posición de líder que adquiere el Cadejo, pero es a costa de la traición de sus compañeros que logra obtener poder y obliga a cada uno a pagar su precio.

### **2.7.2 B- Estructura dramática de la obra *El Canciller Cadejo***

1-En relación con la estructura dramática. La obra está compuesta de tres actos y un epílogo. El primero tiene dos cuadros, el segundo acto comprende tres cuadros y el tercero tiene dos cuadros. En el primero se hace la introducción y conocemos no solo cada una de las situaciones dramáticas, sino que también en estos dos primeros cuadros se describe el ambiente y las características de los personajes. Son estos personajes de la primera escena los que describen a su compañero con el afán de hablar y halagar al otro, pero también las relaciones entre ellos y sobre todo la situación dramática. El ámbito tenebroso y oscuro forma parte del escenario que permite accionar muy sigilosamente al protagonista principal El Cadejo.

Galich utiliza la forma de la estructura tradicional con un epílogo para recrear el cuento de la historia de los espantos y de esta forma criticar el sistema y las diferentes formas de corrupción que denigraban al ser humano, de tal forma que tenía que transformarse en otro ser, metamorfoseándose externa e internamente hasta perder su propia identidad. Hace notar que el poder y ansias de obtener más bienes corrompen al gobernante que esta de turno convirtiéndolo en un tirano y déspota con los seres queridos, amigos y pueblo en general. Este personaje es el paradigma de casi todos los gobernantes que han existido en el mundo, pero sobre todo en los pueblos centroamericanos. El cuadro siguiente nos muestra la estructura dramática por acto, cuadro y secuencia dramática de la obra.



**Cuadro 10. Acto, cuadro, secuencia y situación dramática de la obra *El Canciller Cadejo*.  
(El cuadro es nuestro).**

Acto	Cuadro	Secuencia	Situación dramática
I	1	3	En la calle de cualquier ciudad o poblado
	2	5	Reunidos en junta con el cadejo
II	1	1	Palacio del Rey Perico
	2	3	Palacio del Rey Perico
	3	4	Palacio del Rey Perico
III	1	2	Palacio del Rey Perico
Epílogo	2	7	Palacio del Rey Perico Afuera cerca del palacio

2-Las escenas contienen diálogos flexibles y lo dialógico mantiene el interés de la acción dramática. El autor utiliza elementos de tiempo y espacio, así como la introducción, nudo y desenlace. Usa la historia de espantos para desarrollar su propia historia que va entrelazando en el tiempo histórico y el tiempo real. La crítica a los diferentes gobiernos de cualquier país de Centroamérica y sus gobernantes con sus diferentes formas de dictaduras es el eje fundamental del relato.

**2.7.3. C- Los Signos no lingüísticos en la obra *El Canciller Cadejo***

En el texto dramático se presentan de manera potencial los diferentes signos no lingüísticos que tienen una lectura y una interpretación para el lector, pero sobre todo para el espectador. Unos se marcan más que otros, pero no todos se presentan con la misma intensidad. (Utilizaremos algunos de los sistemas señalados por Kowzan como son: el tono, la gestualidad, el vestuario, la luz y el movimiento).

- a) *El tono de la obra es grotesco y a medida que avanza la acción se vuelve un drama, porque los espantos ya no asustan a nadie y el siglo XX le ha quitado toda posibilidad de volver a ser lo que antes en el pasado fueron. Cada uno de los personajes en el transcurso*

del desarrollo de la obra cuenta su historia de cómo eran antes y lo que son ahora. Entre ellos mismos no se reconocen (porque se metamorfosean) y si lo hacen no lo dicen, a veces por protección y otras por maldad. Veamos este diálogo entre el rey Perico y El Cadejo:

Perico-Pues vos seréis Periquillo.

Cadejo- ¡Periquillo!

Perico- Sí eso es. ¡Periquillo Sarniento!<sup>14</sup> ¡Ja, ja! ¡Qué idea! (Mutis).

Cadejo- ¡Infeliz Imbécil! ¡Llamarme Periquillo Sarniento! Pero eso no importa. Peor pudo haberme salido la jugarreta. (Hacia la plaza empuñando la mano). ¡Ah! Pero vosotros sombrero, Duende, Sisimite y Siguanaba, me las pagareis muy caro. Me echasteis a perder mi combinación en el siglo XX, pero aquí os ganaré la partida, gracias a este Perico idiota. (Lanza una carcajada diabólica mientras cae el telón). (Galich, 1946, p. 398).

El Cadejo se burla del Rey porque este de manera directa lo ha ubicado en el lugar que le corresponde será el segundo de él pero lo compara con el Periquillo Sarniento de una manera despectiva. Además de las trampas que realiza para conseguir lo que se propone su forma mitad hombre mitad cabro le hace parecer muy raro a los demás. La historia termina cuando el Cadejo usurpa el reino de Perico y se hace llamar *El Canciller Cadejo*, todo su plan se cumple engañando y abusando de sus amigos hasta obtener lo que se propone el trono del Rey Perico. Además de tomar el trono y reino de Perico se venga de cada uno de sus compañeros.

b) *Gestualidad*. Cada uno de los personajes conserva sus propias características en relación a la gestualidad, y en algunos casos exageran estos en función del propósito que desean lograr, a medida que los conocemos reconocemos la individualidad de cada uno de los espantos como le llama su autor y la similitud que estos tienen a nivel centroamericano.

---

<sup>14</sup> Periquillo Sarniento nombre del personaje principal de la novela que lleva su nombre escrita por José Joaquín Fernández de Lizardi.

Al inicio son muy unidos aun cuando tienen diferencias a media que transcurre la acción entran en desacuerdo y se van dividiendo de acuerdo a su conveniencia:

Sombrerón- Es general. Estaremos todos los espantos y el Cadejo la presidirá.

Duende- ¿El Cadejo? ¿Y por qué ha de ser él siempre el jefe?

Sombrerón- Porque tiene patas de cabro. (Un trotecito de pezuñas se oye) ¿Ishshs? El pasa por la calle. ¿Vamos?

Llorona-¡Ah! Son ustedes.

Duende – Si Llorona, nosotros. ¿Vamos a la junta? (Galich, 1946, p. 375).

La leyenda de cada uno de estos espantos es similar en cada una de las regiones centroamericanas tanto su fisonomía como sus características particulares de cada personaje. En algunos como el Cadejo hay diferentes leyendas sobre el Cadejo blanco (bueno) y el Cadejo negro (malo), pero todas marcan las características generales de *El Canciller Cadejo* que Galich describe y (patas de cabro, como perro lanudo) humaniza- vs –deshumaniza al final de la obra. Este personaje metamorfoseado se convierte en un monstruo deforme externa e internamente, porque traiciona a sus amigos y les agrede además despidiendo un olor poco común cuando pasa al lado de los otros. Según cuenta la leyenda este personaje el Cadejo sale por las noches y sigue muy de cerca a los hombres que toman mucho licor, los persigue y muchas veces les desvía de su rumbo desorientándolos hasta que se pierden en el camino.

c) *Vestuario*. Desde el desnudo hasta el disfraz, el vestuario abarca muchas posibilidades en el que la indumentaria juega un papel determinante para nuestro cuerpo al contraponer funciones sociales y económicas, estéticas y utilitarias (Zapelli, 2011, p. 52). Es a través del vestuario que podemos percibir ciertos signos que el autor desea manifestar que tienen que ver con la época, rango, nivel económico, identidad, entre otros. El vestuario en *El Canciller Cadejo* es de fantasía, pero en decadencia porque los espantos se quejan que ni siquiera este contribuye para la causa que es asustar y ser temido por hombres y mujeres en este siglo XX como antes. La didascálica siguiente nos describe el vestuario y el ambiente en el cual se mueven los personajes, han perdido su verdadera personalidad y se ha convertido (El Cadejo) en un usurpador de corbata, es muy común ver estafadores o

delincuentes que roban de saco y corbata, que ocupan un alto puesto pero que atentan contra la propiedad del estado o del pueblo:

En escena el Rey Perico, vestido a la manera de los reyes de los cuentos de hadas, corona, gran capa con cuello de armiño, etc. Luenga barba blanca y cetro de oro: conversa con el Cadejo, quien viste de chaqué, corbata de plastrón, etc., no le queda de su individualidad, otra cosa que lo protervo de su mirada y de su sonrisa (Galich, 1946, p. 388).

El traje de El Rey Perico parece ridículo y pasado de moda como sus ideas y conceptos cuando se refiere a sus antiguos amigos, su ingenuidad y sencillez no le permiten ver un poco más la realidad, es necesario hacer el cambio y salir de una serie de tabúes y prácticas que han pasado de moda. Pero lo más importante de Perico es la sinceridad en cuanto a sus sentimientos hacia los amigos y sobre todo el rescate de valores con respecto a la amistad.

d) *Iluminación*. El oscuro en *El Canciller Cadejo* tiene una connotación en oposición a la luz que proviene de la electricidad. Este elemento luz/oscuridad se contrasta también con lo moderno y lo antiguo. El autor cuando escribe el ambiente en el cual se desarrolla la obra presenta en la didascálica del cuadro primero del primer acto lo siguiente: “Una callejuela semi-oscura en cualquier barriada. Un farol lacrimoso medio alumbra la escena, y su luz tenue hace más triste el ambiente. Penumbra o luz azul sobre el escenario” (Galich, 1946, p. 371).

La luz para Galich es un elemento fundamental en el contenido de la obra y su confrontación con la oscuridad, en su didascálica prepara las condiciones y el lugar adecuado que permitirá el progreso para cada personaje y por supuesto será el motivo para el conflicto final. “Siguanaba: Las calles están demasiado alumbradas y transitadas. Uno que no tiene costumbre, corre peligro de dejarse atropellar por un vehículo. No es posible espantar a plena luz y con tanta gente...” (Galich, 1946, p. 383). La luz como lo manifiesta en los diálogos y didascálicas el autor, es un elemento determinante en la obra porque forma parte del conflicto que tienen los personajes, pues es imposible asustar con tanta luz eléctrica, la modernidad hace que ya nadie tenga miedo por la noche.

En el segundo cuadro del segundo acto también se menciona la situación del escenario en que la escena se da a partir de la iluminación. Los fantasmas se quejan de que hay mucha luz y eso no les deja hacer su trabajo que es asustar, ya nadie les teme porque no pueden ocultarse y espantar a la gente. “Es de noche y se ve la luz de dos ventanas. La plaza está casi desierta. Luz azul de penumbra” (Galich, p. 399). La luz representa según la intensidad el paso del tiempo y la división que hace el autor entre lo antiguo y la modernidad como es el uso de la luz eléctrica. La luz también tiene el significado de iluminado, con mucha sabiduría, donde no se oculta la verdad sino, todo lo contrario, esta sale a relucir por mucho que se oculte. La luz nos da la verdad de las cosas y estas se presentan tal y como son sin ocultar nada.

e) *Movimiento*. Existe desplazamiento en el desarrollo de la obra, pero también este desplazamiento se da en la relación y comparación que el autor hace del momento antiguo con el moderno y critica la situación que vive Guatemala. Galich utiliza el tema de las leyendas de Guatemala para señalar los vicios, maltrato, crímenes y ultraje que se cometen, así mismo señala la comodidad de muchos para no involucrarse ni levantar su voz de protesta por miedo o temor de ser silenciados.

Cadejo- (Altisonante sin ponerse de pie). Estamos reunidos para resolver una situación sumamente grave. Cuando vivíamos en la corte del Rey Perico, señores, podíamos espantar a discreción. Nuestras hazañas no sólo eran respetadas, sino temidas. Nadie dudaba de nuestra existencia y la sola evocación de nuestros nombres ponía en los tranquilos vecinos de aquella corte, carne de gallina. Las calles quedaban desiertas. ¿Por qué? Porque ninguno se atrevía a desafiar la posibilidad de encontrarse con uno de nosotros. (Galich, 1946, p. 378).

Los tiempos han cambiado y la modernidad hace que las cosas comunes y de rutina cambien, pero los hombres no conformes con el cambio, se pronuncian y alzan su voz para decir lo que no está bien; otros se aprovechan de las circunstancias (protestas o revueltas) para obtener su propio beneficio. Se habla de libertad de pensamiento, pero en realidad no la hay. Estamos acostumbrados a ver las cosas que consideramos están mal, pero no hacemos nada para realizar el cambio, no queremos involucrarnos, por recelo, desconfianza o sencillamente por no perder lo poco que tenemos, sin importar el resto de la sociedad. El movimiento también se encuentra representado en el contenido de la obra, este cambio no es solo de lugar

o de puesto, sino que tiene que ver con la identidad de cada uno de los personajes que la van perdiendo a medida que transcurre la obra y por otro lado el paso a la modernidad donde los cambios son inevitables.

f) *El espacio.* El autor en *El Canciller Cadejo* maneja tres espacios que son: la calle, en todo el primer acto, dentro del palacio de El Reino de Perico en el segundo, y parte del tercer acto y fuera del palacio última parte del tercer acto y el epílogo. En estos espacios, se desarrolla la obra y el movimiento de los personajes. Estos se mueven con sigilo y separados para no ser vistos, pero la luz eléctrica delata su presencia, y hecha a perder su trabajo y razón de ser. El espacio en que se movilizan los personajes, se convierte en un espacio abierto en el cual pueden transitar y realizar sus actividades cotidianas, que es asustar a algún trasnochador, pero la luz eléctrica los delata, y entorpece sus actividades nocturnas. Esto les molesta porque de esa manera no pueden cometer sus fechorías. A continuación, se nos presenta el cuadro sobre la espacialidad por acto.

**Cuadro 11. Espacialidad en la obra *El Canciller Cadejo*. (El cuadro es nuestro).**

Acto	Cuadro	Escena/ Espacio
Primer acto	Primer cuadro	La calle
Segundo acto	Primer cuadro Segundo cuadro	Palacio del Rey Perico afuera del palacio
Tercer acto		Frente al palacio del Rey Perico

En el primer acto, primer cuadro tenemos la didascálica siguiente que nos describe el ambiente de la obra, pero también del lugar donde se desarrolla todo el primer acto: “Una callejuela semi-oscura en cualquier barriada. Un farol lacrimoso medio alumbraba la escena, y su luz tenue hace más triste el ambiente. Penumbra o luz sobre el escenario” (Galich, 1946, p. 371). Este espacio denota lo lúgubre del lugar y las condiciones del ambiente pobre que además de ser casi a oscuras le da un toque triste, sombrío e inseguro.

En el segundo acto en el primer cuadro el autor nos ubica en otro espacio, el palacio del Rey Perico y nos da pistas acerca de lo fantasioso que puede ser este lugar: “Sala en el Palacio del Rey Perico. Ambiente de fantasía y leyenda. Ventana al foro. Que da sobre la plaza de la corte. Puerta sobre la plaza de la corte. Puerta practicable a la izquierda” (Galich, 1946, p. 389). A diferencia del primer acto este ambiente nos traslada a otro espacio y tiempo más alegre, festivo y de ensueño, es casi irreal como en los cuentos de hadas.

En el cuadro segundo sigue describiendo Galich en la didascálica el escenario donde se desarrolla la obra, en este caso fuera del palacio también: “Plaza en la corte de Perico, frente al Palacio de éste, el cual es un edificio naturalmente fantástico, un verdadero castillo en el aire, pero alto” (Galich, 1946, p. 389). El autor hace la descripción de un palacio de fantasía y de un castillo en el aire, ya en la didascálica nos ubica y nos da su concepto de lo que podría ser la puesta en escena, pero esto nos indica también la crítica hacia la construcción de cosas sin una base fundamental como son las palabras con las cuales podemos construir muchos castillos en el aire y ser destruidos en cualquier momento.

g) *Los Accesorios en El Canciller Cadejo*. Entre los accesorios más importantes están los de El Sombrerón este debe ser un elemento simbólico que tiene presencia y da una personalidad diferente a su dueño, le hace sentir distinto. Este personaje sin el sombrero pierde su identidad y esto le causa toda una tragedia.

Sombrerón- ¡Jamás! ¡No puedes sufrir más que yo! Me han robado mi sombrero. De hecho, estoy muerto, muerto para siempre. ¿Cómo podré vivir sin sombrero? Yo, mi ser mi existencia está en él. No puedo ser como esos odiosos humanos que muestran su pelambre.

Duende- Como trogloditas.

Sombrerón- No como turistas.

Duende- Es igual. Sé que en Noruega y en Holanda entraron unos turistas trogloditas. ¡Qué diferente la corte del Rey Perico! (Galich, 1946, p. 371).

Los accesorios en el teatro no están por casualidad, cada uno de ellos representa al personaje y denota alguna característica o cualidad que sirve para acentuar su conducta en escena. Si falta este accesorio sea sombrero, manto, bastón, lentes u otro, el personaje siente

que le falta algo y que sin él no puede ser el mismo. En el personaje de El Sombrerón lo que le da vida y alma al personaje es su sombrero y sin él no es nada.

*h) Música.* La música tiene una función semiótica permanente en el espectáculo teatral, en algunas obras es un signo recurrente. Su función de signo es subrayar o amplificar los signos de otros sistemas como lo es el del código lingüístico. El autor no señala en las acotaciones una música en particular, pero la situación dramática nos indica el tipo de música que puede ser utilizada. En primer lugar, tenemos el ambiente tenebroso y desolado este describe el lugar donde se desarrolla la acción, además por el paso de algunos de los personajes, como son las acciones y movimientos del Cadejo. En segundo lugar, se puede reforzar con efectos de sonidos que provoquen esa sensación de terror. De acuerdo con la situación de temor que desean causar los espantos quienes se vuelven divertidos y miedosos de encontrarse con alguien y que los identifique debido a tanta luz.

*i) Decorado.* El decorado en el primer acto es sencillo, se da en una calle o callejón cualquiera, pero el segundo y tercero nos traslada al palacio de El Rey Perico donde a pesar de ser un palacio este es muy sobrio. No hay tantos elementos ostentosos. Es en el acto tercero el primer cuadro que se describe el escenario en una gran didascálica de la siguiente manera:

Escenario: La gruta en donde vive San Expedito. Este tiene que ser un santo como se imagina el pueblo a casi todos ellos: hábito de fraile, de cualquier orden: rostro descarnado y magro, corona de cabellos grises rodeando su despoblada cabeza, una calavera bajo su mano huesosa, y un viejo infolio escrito en arcaicos caracteres; barba poblada y expresión de profundo misticismo en la mirada. La gruta es oscura y sólo la Luna, penetrando por la oquedad que le sirve de entrada, la ilumina (Galich, 1946, p. 419).

En lugar de ostentoso el decorado es hasta divertido y son trajes de fantasía que simularán los diferentes caracteres de los personajes, tanto de su vestimenta como del ambiente en que se mueven.

*j) El gesto.* El gesto y movimientos en *El Canciller Cadejo* obedecen a la quinésica y prosémica respectivamente que sirven para potenciar el sistema verbal sobre todo en el acto III. Cada personaje es portador de sus miedos y temores sin dejar de lado la solidaridad con los otros. El alma que representa en la historia cada uno de los personajes aparece con sus



cualidades y defectos, estos obedecen a varios caracteres particulares que el lector o espectador puede percibir y reconocer en cada uno de ellos desde que inicia hasta que termina la obra teniendo en cuenta que puede evolucionar en el transcurso y desarrollo de los actos o cuadros. En este tercer acto El Cadejo termina desplazando al Rey perico con artimañas y tomando el poder a la fuerza y constituyéndose Canciller con premeditación y alevosía. Aunque Perico se burle y le llame Periquillo, al final El Cadejo termina imponiendo sus propias leyes que se convierten en abusos y atropellos para el pueblo.

Cadejo- Porque me constituyo en Canciller.

Perico- No, no. Canciller no. Periquillo he dispuesto llamaros.

Cadejo-No, Canciller del reino, por la gracia del buen Rey Perico... (Este va a protestar, pero el joven Matusalén le cubre la boca y lo reduce a la impotencia fácilmente. Perico es un anciano. El pueblo no se da cuenta porque esto sucede ya dentro de la habitación Perico se debate y gruñe) al pueblo ordenamos 1º- Que no pensará sino lo autorizamos. 2º- Que no oirá sino lo que digamos 3º que no mirará sino lo que hagamos, 4º que no comerá sino lo que dispongamos... (Galich, 1946, p. 439).

En todo este parlamento, que es un monólogo de El Cadejo, está presente la crítica que hace el autor cuando se imponen normas reglas y leyes que atentan en contra de la dignidad del pueblo. El Cadejo asume el mando a la fuerza en complicidad con su amiga la Llorona y el joven Matusalén enajenando al pueblo que le aclama como a un rey. Todas estas leyes y normas son las de un tirano que no permite escuchar la voz del pueblo sino más bien pretende callarlo y humillarlo hasta hacerle perder no solo su voz sino su dignidad como persona. Solo se puede hacer lo que el dictador o tirano ordene de lo contrario será silenciado.

## **2.8. Los personajes y su protagonismo en la obra *El Canciller Cadejo*.**

En la obra *El Canciller Cadejo* cada uno de los personajes es protagonista de su historia y tiene sus antecedentes en casi todos los países centroamericanos como son: El Cadejo, cuenta la historia que este era una especie de metamorfosis mitad hombre y mitad chivo y que despedía un olor impenetrable que podía ser reconocido a mucha distancia tal como lo describe Galich su personaje obedece a características similares:

El Cadejo es algo así como un gran perro lanudo de ojos como de carbunclos y cascos de chivo. (Peña, 1968). Galich en su obra escrita en 1940 convierte al Cadejo en Canciller, monstruosa caricatura, palpitante de íntima verdad, de dramática semejanza, de ciertos cancilleres que han sido pesadillas del mundo contemporáneo.

En el mito del Cadejo se contempla la existencia de un animal compañero para cada persona. El animal guardián defiende a la persona contra el mal encarnado a veces en el Cadejo negro, color tenebroso que simboliza el mal. Según Peña (1968), cuando un Cadejo blanco olfatea a un perro negro en el momento de acercársele a su protegido, el blanco ataca de manera que la persona pueda huir y salvarse del mal que le aguarda del negro. El combate de los dos cadejos encarna en ese momento los principios opuestos del bien y del mal. No se le atribuye superioridad a uno sobre el otro, ambos tienen el mismo poder sobre las personas. El Cadejo negro y el Cadejo blanco que para muchos representan los principios masculinos y femeninos o el bien y el mal respectivamente, persiguen al hombre de igual manera, según la tradición popular.

Con respecto a La Llorona. La leyenda cuenta que siempre llora por su hijo perdido y que muchas veces se roba a los niños creyendo que es el suyo. Lloro por las noches a causa de una historia infanticida. Pierde su autoestima y su verdadera personalidad está con unos y con otros. Esta leyenda es común a los otros países centroamericanos como historia, pero también el personaje es reconocido con el dicho popular “Sos una llorona” cuando por todo se llora o te va a llevar la llorona. En la obra de Galich La Llorona representa ese personaje que no es fiel a sus principios y que traiciona a sus amigos con tal de sacar partido para su beneficio, no tiene personalidad propia, siempre está en función de los otros. Se cree que está a favor de unos, pero no es así, se va al lado de su amigo y cómplice el Cadejo.

Siguanaba acostumbra aparecer a los hombres trasnochadores para hacerse seguir por ellos y conducirlos, a los barrancos; de ahí quizá su nombre (Siguán: barranco, en lengua vernácula. San Expedito uno de los personajes hace una descripción de ella en la cual se puede apreciar la generosidad y el amor por sus amigos de forma desinteresada de Siguanaba.

Sombrerón- Porque cuidas así de nuestro amigo.

Siguanaba- ¿Y no lo es también mío? Cualquiera que haya sido mi conducta antes, lo fue suficiente para arrancar de mi corazón la ternura la solicitud y el cariño a mis buenos amigos.

Expedito- Nunca fuiste mala, no. La leyenda quiso que sedujeras a los hombres en la oscuridad y el silencio de las calles. Pero, aunque hubiese habido en ti el más grave pecado de la mujer, y el placer, el cuerpo y la codicia hubiesen acallado en ti la voz de la virtud, quedaría un remanso de generosidad, de abnegación y de amor (Galich, 1946, p. 420).

El Duende. En las leyendas guatemaltecas aparece como travieso perseguidor de las muchachas de largos cabellos, los cuales gusta de trenzar, este es un personaje que tiene varias versiones, una de ellas es su descripción como un hombrecito pequeño vestido de rojo que le sale a las niñas de pelo largo para trenzarle sus cabellos. Otra es la de una especie de nogmo que sale a las jóvenes y que se enamora de ellas. Aparece como travieso que puede hacerse invisible y aparecer por otro lugar. Aprovecha su forma de ser para entrar al Palacio sin ser visto más que por Maricastaña.

El Sombrerón. Fuera de la característica que sugiere su nombre, tiene la gracia de emborracharse. Hombrecito que suele llevar siempre puesto su sombrero. Tiene muy en alto su estima con el sombrero y sin él la pierde por completo. Para este personaje el sombrero es un elemento que le da su verdadera personalidad, sin él teme quedar desprotegido ante los demás.

El Sombrerón -Me han robado mi sombrero. De hecho, estoy muerto, muerto para siempre. ¿Cómo podré vivir sin sombrero? Yo, mi ser, mi existencia está en él. No puedo ser como esos odiosos humanos que muestran la pelambre. (Galich, 1946, p. 371).

El perder el sombrero es como perder la identidad, no se puede reconocer y esto causa desconsuelo y dolor a su dueño, porque todo su mundo y su forma de ser esta en el sombrero. Su mundo depende de ese pequeño elemento que significa todo en su vida de espanto, sin este objeto no concibe realizar ninguna actividad, ni de día, ni de noche, sin su atuendo que es como su varita mágica para poder hacer todas sus travesuras. El sombrero es parte de su vestimenta, pero también es parte de su alma y espíritu. La sensibilidad y emotividad de este personaje le hace más vulnerable que sus otros amigos.

El Sisimite. Como un chiquillo de una sola pierna que corre en las riberas de los ríos. Es una especie de simio burlón y juguetero. Este personaje es muy simpático y solidario con los otros espantos se suma a lo que se acuerda en el grupo. Tiene la destreza de poder estirarse y penetrar en lugares pequeños. Tanto él como el Duende se mueven con mucha agilidad sin ser vistos por los demás.

El Rey Perico. Se alude a lo que es muy antiguo o anticuado igual que Maricastaña y Matusalén. Este personaje en la trama de la obra tiene buenos sentimientos y desea el bienestar del pueblo, pero es muy ingenuo aun cuando aparenta ser muy listo y es engañado por el astuto Cadejo hasta llegar a perder su reino y sobre todo a su hija Maricastaña.

Cadejo- Os lo juro. Y os juro también que obro de buena fe.

Perico- ¡Ah! En ese caso lo pensaré, lo pensaré. La buena fe me convence más todas las palabras que habéis dicho. Y si es por el bien de mi pueblo...Pero, ¿cómo me convenceréis de que efectivamente venís de buena fe? Ved que yo soy muy listo. (Galich, 1946, p. 395).

Maricastaña, hija del Rey Perico, es ingenua como su padre y confiada con las acciones de las personas que le rodean a tal punto que no llega a reconocer a la Llorona ni las intenciones de esta; actúa de manera ingenua y ajena a los acontecimientos del reino mucho menos se entera de las acciones de su padre. Es un personaje con una personalidad poco definida.

Maricastaña- ¿Y el hombre que ha venido con usted, es su esposo?

Llorona- Sí... o no... ¿mi esposo, dice? No. Propiamente mi esposo no es. Es mi hermano.

Maricastaña-¿Su hermano? Nadie lo creería.

Llorona- ¿Por qué hija mía? ¿Por qué no?

Maricastaña- Porque son muy diferentes. Usted inspira cierta compasión cariñosa, por su expresión constantemente melancólica. Parece una persona que ha sufrido mucho.

Llorona- Y así es, hija mía, así es. (Suspira hondamente). El siglo XX es muy cruel con las mujeres. (Galich, 1946, p. 410)

El joven Matusalén. Según cuenta la historia bíblica que por desobediente fue castigado a tener muchos años de vida. De ahí el dicho tienes más años que Matusalén, obedece a algo muy antiguo o de muchos años atrás. Es una persona que no es definido en su actuar dentro de la obra, porque no le dice al Rey Perico que sus amigos están afuera y al final aparece como cómplice del Cadejo. Su actitud ante la situación de sus amigos es apática, no le importa lo que pueda sucederles, tiene temor y vela por sus intereses únicamente.

San Expedito. Invención hábil de cierto Padre Dardón, el cual creó al Santo vestido a semejanza de San Sebastián, no se sabe con qué objetivo. Roma a su vez, desaprobó, el nuevo culto, pero el Santo alcanzó alguna popularidad. Este Santo es venerado en muchos países centroamericanos. Es un santo milagroso que concede las peticiones que hacen sus fieles devotos.

En *La Petenera* José Coronel Urtecho también integra como personaje a San Expedito, quien tiene conversación directa con sus personajes principales, y según la historia es un Santo de muchos milagros. Este Santo es tan prodigioso que sus devotas establecen comunicación directa a través del diálogo, hablan con él como si fuera un invitado de la casa con el cual se puede establecer una plática y hasta ofrecerle algún alimento preferido por el Santo. En el caso de *La Petenera* se da en la primera escena. La mamá de Petenera dialoga con el Santo, como si este realmente estuviera presente. En toda la primera escena se da un soliloquio. El Santo entra a la casa como un invitado más de la familia, al cual se le ofrece toda clase de manjares y refrescos para degustar mientras conversan sobre asuntos familiares. En algunos casos es él quien solicita que desea que se le tenga en su próxima visita. Siempre es tratado como alguien de la familia.

En muchos lugares centroamericanos e hispanoamericanos son comunes estos actos de ofrecer alimentos y obsequios a los santos, cuando se ha concedido algún parabién o para solicitar que se cumpla una promesa. A los Santos no solo flores se le otorgan en recompensa a los favores recibidos, sino que también alimentos, objetos de valor, agua y alguna candela encendida. Para muchos devotos es de tradición tener a este Santo en la casa y mirarle como un miembro más de la familia. Se le quiere y es participe desde una broma hasta un milagro dialogado.

San Expedito tiene ese don de la conversación, es parte de su cordialidad y don milagroso poder establecer una comunicación especial con sus fieles devotos, y esto le permite conocer con más profundidad, sus temores y necesidades. De esa manera siempre está más cerca de ellos y puede brindar más confianza, él será un amigo muy cercano, en el que se pueda confiar, sobre todo, cuando se le cuentan algunas intimidades, que solo él puede escuchar para aconsejar convenientemente según sea la circunstancia.

El siguiente cuadro presenta los ejes semánticos, funciones y modos de determinación de los personajes principales de *El Canciller Cadejo* según el orden en que aparecen en escena.

<b>Personajes</b>	<b>Sexo</b>	<b>Ejes semánticos Origen</b>	<b>Ideología</b>	<b>Funciones Recepción-Mandato- Lucha</b>	<b>Modos de determinación</b>
El Canciller Cadejo	M.	Traidor Usurpador Mentiroso	Abusa del poder. Pertenece a un bando cuando le conviene	Hace trampas. Abusa del poder y confianza de sus amigos Malas artes en su oficio, engaña y miente, usa toda la malicia e hipocresía para conseguir lo que quiere	Tirano. Injusto Embustero y farsante Abusa y toma el trono que no le pertenece abusando de su poder.
La Llorona	F	Sufre y se deja seducir por El Cadejo	Hace lo que le pide el Cadejo. No tiene voluntad	Vive en función de su amado El Cadejo.	Ambiciosa, traidora y mentirosa.
Siguanaba	F	Exagera sus movimientos para engañar	Temerosa pero fiel a sus amigos	Ayuda a sus amigos. Solidaria	Engaña y confunde cuando quiere pero es amorosa
El Duende	M	Joven e ingenuo	Fiel a los otros espantos. Dispuesto a	Ingenuo y alegre, enamorado del pelo de Maricastaña	Fantasiioso y optimista.

**Cuadro 9 El texto dramático: funciones o secuencias dramáticas en la obra El Canciller Cadejo**

			correr riesgos.		
El Sombrerón	M	Temeroso Ha perdido su propia identidad sin su sombrero	Indeciso e ingenuo es fiel a sus amigos. Tomador, sensible y confiado. Todo lo compone a lágrima viva, derrotista	Teme cometer una imprudencia y perder su sombrero que es como perderse él.	Temeroso y fatalista. Pierde su identidad con facilidad, es muy despistado por su ebriedad
Sisimite	M	Toma riesgos para ayudar a la causa	Apoya a sus amigos transformándose	Audaz y atrevido lucha por ayudar a sus amigos	Su forma corpórea le permite socorrer a los demás
El rey Perico	M	EL rey del pueblo	Confiado e ingenuo	Permite ser engañado por su ingenuidad	Confiado y anticuado Cree en sus amigos ciegamente Ingenuo y despistado se cree muy listo y se deja arrebatarse el trono por su sencillez
El joven Matusalén	M	Dual Sirve a unos y otros	Abuso de poder y autoridad aun cuando sabe que son sus	Tiene sus propios objetivos e intereses. Sirve a dos amos	Tiene el poder para descubrir al impostor pero no lo hace por su propia conveniencia



			amigos sirve a una causa que desconoce		
San Expedito	M		No pertenece a ningún bando	Socorre a quien lo solicita	Prodigioso y gran conversador
Maricastaña	F	Hija de El Rey Perico	Su comportamiento es de ingenuidad.	Sencilla Ingenua Enamorada de El Duende	Confiada y despistada igual que su Padre

## **2.9. Análisis de la dimensión semántica:**

### **Espacio escénico, tiempo, sentido y significación de la obra *El Canciller Cadejo***

El espacio escénico se desarrolla primero en la calle y después en el palacio del Rey Perico y frente a la plaza del mismo. El autor ubica la obra en dos espacios que son señalados por las acotaciones del texto y además nos describe el ambiente en que se desarrolla cada escena. El primero se da en una calle semi-oscura donde se reúnen cotidianamente los espantos para asustar a la gente, unos más traviesos que otros. Este espacio es desolado y el autor señala que puede ser cualquier calle desierta de cualquier país del mundo.

El autor indica que la obra se desarrolla en el siglo XX donde las historias y las acciones de los espantos ya no tienen ninguna razón de ser, porque las calles iluminadas y la tecnología han hecho que las personas ya no sólo hayan dejado de contar las historias de espantos, sino que tampoco tienen miedo de salir de noche por temor a cada uno de estos singulares personajes. El espacio donde ubica la obra puede ser cualquier lugar de un barrio donde hay luz eléctrica. Este espacio está delimitado a las calles del **antes** de la luz eléctrica y el **después** en la Corte del Rey Perico frente a la plaza. El **antes** implica trabajo para los espantos y solidaridad entre ellos. Tienen cierto temor y respeto por parte de las personas cuando se les menciona en alguna conversación o tertulia. Hay buenos recuerdos de las cosas que realizaban en colectivo. El **después** marca la discordia entre los espantos y empiezan a señalarse todos los defectos y cosas malas entre ellos hasta causar la discordia.

El espacio donde se realizan las actividades propias del reino, este ambiente es de tranquilidad y prosperidad. Existe un orden hasta la llegada del Cadejo que es el que realiza una serie de acciones incorrectas, usurpando el reino de Perico con artimañas y engaños, alterando el orden del palacio. La didascálica señala el lugar y espacio donde se desarrolla la acción.

Plaza en la corte de Perico, frente al palacio de éste, el cual es un edificio naturalmente fantástico, un verdadero castillo en el aire, pero alto. Es de noche y se ve la luz de dos ventanas. La plaza está casi desierta. La luz azul de penumbra. (Galich, 1946, p. 399).

En toda la obra se percibe la protesta del autor hacia los acontecimientos nuevos que provocan disturbios y desorden. Se manifiesta una especie de nostalgia entre el tiempo histórico y el tiempo real en el que se antepone elementos de principios, valores y solidaridad. En el tiempo histórico el autor hace referencia a los valores sociales y el temor que podía causar el pasear por las calles a determinadas horas de la noche. La solidaridad que existía entre las personas sobre todo los amigos, su palabra era respetada y nadie agredía al otro sin tener una razón justa. En el tiempo real la palabra ya no tiene el valor que tenía antes, se miente y engaña a los demás. Antes la palabra tenía precio y esta era palabra de honor. En la actualidad ni firmas en papeles tienen valor porque se falsifican o se cambia el texto. Además, cada individuo quiere sacar ventaja y provecho del otro. Se atropella al compañero y si puede matarlo por obtener un bien lo hace de forma despiadada.

En relación con el tiempo de la obra la descripción que hace de este siglo el Cadejo deja perplejo y atónito al Rey Perico, pero, sobre todo, causa una gran tristeza, cuando le dicen de la muerte de sus amigos a quienes recuerda con cariño, y sufre por las cosas atroces que estos han pasado. El autor vuelve al tiempo histórico y la nostalgia de los buenos momentos vividos con sus amigos de la infancia le llena de regocijo. Sus sentimientos son nobles y verdaderos, no hay rasgos de envidia o desconfianza, sino que es todo lo contrario se muestra solidario y generoso ante sus amigos y les ofrece un puesto en su corte. En ningún momento desconfía de sus amigos, sino que, todo lo contrario, agradece que estén a su lado sin sospechar que se trata de una trampa.

En este parlamento del Cadejo con El Rey Perico se nota la suspicacia del Cadejo cuando le describe a este cómo son las personas del siglo XX y lo que más le molesta es la bondad y fe que tienen estos ante tanta misericordia, para él es importante la maldad sobre todas las cosas.

Cadejo- En eso está lo odioso. No tiene nombre, pero es el resumen de las otras cuatro. En vuestro reino, Majestad, hay hospitalidad, hay conmiseración y hay fe en la bondad del alma humana. Allí todo eso se ha arrumbado en el desván de las antiguallas, y yace amortajado con telarañas de ridículo. Ni uno sólo de vuestros súbditos podría sobrevivir en el siglo XX: todos serían víctimas de la astucia y la inmoralidad. El más

fuerte y el más pérfido es allá quien triunfa, no el mejor, como se cree en vuestro reino majestad. (Galich, 1946, p. 391).

Otra escena que nos describe el tiempo en la obra es cuando se refiere a las actividades que realizaban y sobre todo las circunstancias y condiciones se prestaban para asustar. Las calles permanecían solas y desiertas. Ellos eran temidos por las personas y podían actuar.

Duende- (Se lanza sobre el Sombrerón y le tapa la boca con la mano) ¡Silencio, imbécil! ¡Sedicioso estúpido! ¿Cómo te atreves a gritar de esa manera en la calle y a altas horas de la noche? ¿No sabes a lo que te expones ni en dónde ni en qué tiempo te encuentras?

Sombrerón- ¡Qué! Yo he gritado siempre. Y a mí no me calla nadie. Esta noche estoy contento. (Galich, 1946, p. 372).

Sentido y significación. En relación al sentido de la obra el autor toma como elemento principal la suerte que corren en el siglo XX los espantos, pero sobre todo desea mostrar a través de estos personajes, las distintas circunstancias en que los hombres provocan la desintegración entre ellos, y el abuso del poder, que corrompe de tal forma que no importa el daño que se pueda ocasionar, al extremo de llegar a desconocer a los que un día fueron sus amigos. Galich realiza en el desarrollo de la obra, una caricatura de muchos personajes, que a través de la historia han cambiado no sólo su fisonomía, sino la norma, reglas, leyes y hasta sus sentimientos una vez que tienen el mando. La metamorfosis que se da en estos personajes provoca la destrucción y desintegración de muchos dictadores. Se olvida de los lazos que les une con sus amigos, y se trata de evadir toda responsabilidad de sus actos. Aquí el autor señala de manera crítica los momentos históricos en que le toca vivir, denunciando los atropellos que sufre el pueblo con actos indebidos por parte de sus gobernantes y autoridades que permanecen en el poder.

Cadejo- Muere, entonces, obstinado rebelde. Que tu casta sea maldita para siempre. caterva de estúpidos y soñadores. Acábense los altivos. (Destruye el sombrero, y el Sombrerón se desploma exánime. Consternación en sus amigos y pugna por acercarse al cadáver sin conseguirlo).

Todos- (En un solo grito de indignación y dolor) ¡Oooh! ¡Asesino! ¡Fratricida! Nuestro pobre amigo... nuestro amado Sombrerón.

Perico- ¡Dios, Dios! ¿En dónde estás? (Todos bajan la cabeza y lloran en silencio sostenidos por los traidores).

Cadejo- ¡Bah! Aquí no ha pasado nada. (Arroja los pedazos de sombrero, se sacude las manos y dice): Vosotros por torpes y desobedientes, recibiréis el mismo castigo, y este monigote (Por Perico) será confinado al quinto infierno. Falta uno. Ya me las arreglaré para que vosotros mismos me digáis en donde se oculta. (Galich, 1946, p. 444).

El autor llama a su obra *El Canciller Cadejo* historia de espantos que nos remite a establecer una correspondencia de las tradiciones orales con sus historias fantásticas y que invitan a recordar esas leyendas, que fueron contadas por los abuelos o recordada por los padres para hacer portadores de ellas a sus hijos. Esta farsa escénica como la llama Galich pretende registrar un pasaje histórico de la vida nacional de Guatemala, pero desea que también contribuya a formar una conciencia cívica descubriendo en los personajes los vicios, defectos y corrupciones que estos poseen en contraste con las virtudes propias del ser humano y también reconocer el cambio o metamorfosis que se produce en las personas cuando se aprovechan de otros, una vez que están en el poder.

Galich utiliza las leyendas<sup>15</sup> de los espantos como son la Llorona, el Cadejo, el Sisimite, Maricastaña, el Sombrerón, Matusalén, San Expedito y la Siguanaba para recrear y de forma humorística pero de una manera crítica muestra características de cada uno de ellos para representar a personajes de la vida real, especialmente la del protagonista El Canciller que simboliza muchos cancilleres del mundo contemporáneo. Por otro lado, juega con el mundo real y el imaginario colectivo destacando los fantasmas espectrales en sus personajes con manías y hábitos, miedos y temores, pero a la vez muestran una semejanza y monstruosa caricatura de la verdad de muchos funcionarios públicos que se escudan y transforman hasta perder su propia identidad. El uso de la tecnología y la forma como esta se va integrando en la vida cotidiana de las personas hasta convertirlos en esclavos. En la modernidad la luz eléctrica se ha convertido en un elemento útil y necesario, pero también ha creado discordias y pleitos entre los núcleos de la sociedad en general. Además de la pérdida de valores del ser humano

---

<sup>15</sup> Las leyendas forman parte de la narración oral varían de un país a otro, pero tienen grandes similitudes. Sus personajes son La Mocuana, La carreta nagua, El Duende, La Llorona, El cadejo, entre otros.

que cada día lo convierte en un ser deshumanizado, deforme y despiadado como es el caso de El Cadejo y otros personajes confiados e ingenuos.

Uno de los personajes que demuestra estos elementos es precisamente el Rey Perico con su actitud de confianza y hospitalidad con la que recibe al Cadejo. Él siempre se muestra solidario y noble con los espantos, y los considera amigos de mucha estima. Así lo expresa en su parlamento cuando pregunta por ellos.

Perico- (Siempre bonachón). Y decidme, extranjero, ya que venís del siglo XX, y que me habéis hecho lamentable pintura del mundo en ese rincón del tiempo. ¿Conocisteis, por ventura, ciertos amigos míos, que inconformes o embelequeros, como humanos, no tuvieron fe en mi tiempo, desdeñaron el discreto abrigo de la tradición, que yo les ofrecía y siguieron los pasos del traidor Cronos? (Galich, 1946, p. 389).

La obra inicia con la queja de los espantos por la pérdida de sus habilidades y las condiciones para desarrollarlas. En este momento ya nadie tiene fe en ellos ni mucho menos a nadie espanta por más cosas que se inventen. Se quejan con El Cadejo quien es el que lleva la voz de liderazgo en el grupo y deciden regresar al reino de Perico. Esta decisión no le agrada al Cadejo y decide vengarse de sus amigos acompañado por la Llorona. El sentido de solidaridad que se mantiene al inicio se pierde en el primer encuentro cuando empiezan a criticarse entre sí y a desconfiar unos de otros. La unidad que aparentan se pierde y el grupo se divide tomando partido de acuerdo a sus intereses y conveniencia. Al final esta unidad solo se recupera en uno de los grupos porque el Cadejo se aprovecha y logra usurpar el poder con trampas y violencia.

Su visión de mundo y la crítica a los gobernantes de su época los pone en el discurso dramático, reconociendo una vez más que este muestra el desorden y atropellos del cual fueron víctimas algunas personas que confiaron y luego fueron traicionadas. Una vez que se obtiene el poder, perdemos la capacidad humana para controlar y hacer lo que deseamos sin lastimar a los otros. Solo los más allegados son los beneficiarios más directos y que sacan provecho de la situación sea en bienes o servicios, por ser parte de la complicidad del desorden provocado.

## **2.10. Análisis comparativo en *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo*.**

En *Por los caminos van los campesinos*, Pablo Antonio Cuadra muestra que la guerra solo deja desgracia y que la lucha entre liberales y conservadores, lo único que hizo fue lanzarlos a unos contra otros, por supuesto financiados por el yanqui invasor que se aprovecha de esta situación para sacar provecho y ganancia. En este caso la expropiación de la tierra, uno de los pocos recursos, por no decir el único de los medios, que usa para la sobrevivencia el campesino. Quitar la tierra a quien la trabaja, es quitar la vida misma, quitar su libertad es atentar contra él mismo su razón de ser no tiene sentido.

La violencia ejercida en toda la obra donde cada personaje va siendo silenciado de manera diferente con astucia, poder, engaño y otras artimañas sucias que atentan contra la dignidad humana, cada uno va siendo aniquilado y arrinconado al mínimo espacio, inmovilizándolo aún más en su ignorancia. Las circunstancias lo obligan a recurrir a la migración a la desintegración de las familias dejándolos solos, abandonados y desprotegidos.

En la obra *El Canciller Cadejo*, Galich utiliza el mito del Cadejo para personificar cómo una persona puede asumir esa doble personalidad atentando contra sus principios y el de los otros, con tal de obtener su beneficio a costa de la vida de sus amigos y compañeros. Vemos como la unidad del grupo se va desintegrando poco a poco empezando por el irrespeto verbal hasta llegar al atropello y la muerte. El grupo se divide y entra en conflicto por las ansias de poder entre ellos. El autor utiliza la inocencia popular y sus creencias sobre diferentes espantos nacionales para realizar una trama de profunda crítica social.

Nuestro interés estuvo centrado en el análisis de los constituyentes funcionales del **nivel sintáctico** que nos ayudaron a determinar los rasgos escriturarios y la forma en que estos fueron manejados por el dramaturgo, y que permitieron a la obra la conformación de un todo. Teniendo presente que tanto el nivel **sintáctico** de la obra (formas, colores, volúmenes) son expresión de algún estado anímico personal del dramaturgo y su entorno, también analizamos el segundo nivel o sea el **semántico** y ver de qué forma se refleja o se manifiesta esta violencia denunciada por el autor y que debe ser descodificada por el lector-espectador. Toda la obra constituye un elemento importante para ejemplificar la violencia en el arte y

sobre todo en la literatura dramática de vanguardia, en la que la escritura del dramaturgo, está centrada en denunciar las distintas formas de arbitrariedades y atropello cometidos por los gobiernos de turno, y todos los que ostentan el poder. En la escritura dramática de vanguardia y las temáticas abordadas por cada autor podemos constatar las diferentes formas de injusticias y violencia.

El siguiente cuadro comparativo muestra de qué manera en las dos obras *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo* se produce la violencia y desintegración de la familia, a partir de la guerra, el abuso de poder, el engaño y el soborno. En las dos obras se ejerce la violencia durante toda la obra desde que inicia hasta que termina. En *Por los caminos van los campesinos* no solo se violan los derechos de las personas, sino que son despojados de sus pertenencias y abusados en su integridad física y psicológica.

En *El Canciller Cadejo* se representa el engaño, la violencia, las diferentes formas de ejercer el poder y la transformación antropomórfica en la que se puede convertir el individuo cuando se tiene autoridad, y cómo hace uso de él, hasta llegar a ser otra persona sin identidad. Pero, además, no solo se maltrata y violenta a los otros, sino que se pierde el sentido de la solidaridad o compañerismo cuando se realizan actos que pueden atentar contra la dignidad de los amigos, la familia, sin importar las consecuencias de los actos que se realizan, que son desde el simple atropello físico, hasta llegar a la muerte.

El Cadejo olvida sus raíces y se muestra como un ser irracional, sin identidad, el poder lo adquiere con violencia y lo utiliza para satisfacer sus deseos de superioridad. En todo momento El Cadejo desde un inicio se vale realmente de sus artimañas para obtener lo que se propone, es falso, arrogante y embustero. Logra sus propósitos con mentiras y falsedades, no tiene sentimientos y sus propósitos es usurpar el trono del Rey Perico a costa de lo que sea (matar a sus amigos y aliados si es necesario). Trabaja con engaño y mentira, es deshonesto y cruel no le importa el daño que puede ocasionar a los otros. Al final obtiene lo que se propone sin importar las consecuencias, matando a sus amigos y obteniendo a la fuerza el trono del Rey Perico. Su mismo proceder corrupto hace que termine mal, abandonado de sus amigos y súbditos a quienes debe gobernar. El mensaje de Galich es que la violencia y el abuso de poder engendran más violencia ocasionando la desgracia y muchas veces ocasionando desastres, dolor y a muchas veces hasta la muerte de personas inocentes.



**Cuadro 13. Cuadro comparativo de las obras *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo*. (El cuadro es nuestro).**

<b>Por los caminos van los campesinos</b>	<b>El Canciller Cadejo</b>
Violencia y despojo (Se toma a la fuerza y con engaño no sólo la tierra sino a las personas).	Violencia (Al inicio y al final de la obra El Cadejo ejerce la violencia contra sus amigos).
Abuso de poder (Abogado y Sargento)	Abuso de poder (Cadejo)
Engaño (Yanqui engaña a Soledad) se convierte en un animal salvaje y despiadado para abusar de ella.	Engaño(Engaño de El Cadejo al Rey Perico)
Astucia(Abogado es cómplice del Yanqui) Se adelanta al Rancho de Sebastiano	Astucia (El Cadejo se adelanta a la Corte del Rey Perico y lo engaña).
Desintegración del núcleo familiar (Familia de Sebastiano) Sebastiano mata para defender a su hija y huye a la montaña.	Desintegración del grupo y división (Desde el inicio de la obra El Cadejo logra dividir al grupo y separarlos).
	El Cadejo logra dividir al grupo y abusa de sus compañeros una vez que usurpa el poder.
Abandono(Se abandona el Rancho y se da la fuga de Sebastiano)	Abandono del grupo (El grupo se divide en dos).
Esperanza(Embarazo de Soledad del Hombre nuevo)	Muerte de los amigos por parte de El Cadejo

**Cuadro. 14 Diferencias en *Por los caminos van los campesinos* y *El Canciller Cadejo*.**

Diferencias Por los caminos van los campesinos	Diferencias En canciller Cadejo
<input type="checkbox"/> El tema es tomado de la realidad <input type="checkbox"/> Son personajes de la vida cotidiana <input type="checkbox"/> El protagonista es el campesino	<input type="checkbox"/> El tema es tomado de las leyendas populares <input type="checkbox"/> Los personajes son ficticios y se metamorfosean <input type="checkbox"/> El protagonista es un animal que invade y usurpa el poder

En las dos obras percibimos el grado de violencia y las diferentes formas que son utilizadas para ejercer la autoridad. En las dos obras los autores nos muestran que el poder corrompe a tal grado que la persona se vuelve despiadado y no le importa si tiene que afectar a parientes o amigos; solo le interesa su conveniencia y dominio, siempre estarán de por medio sus propios intereses. En ambas se da el engaño, el soborno, la violencia y el ultraje a la dignidad de las personas, no hay compasión por el otro, por el contrario, se divide el grupo pensando en el bienestar de unos pocos. La desintegración de los núcleos es provocada por la usurpación de los bienes y deseos de tener más poder y riquezas. Los más débiles son los más afectados porque su forma para defender sus derechos siempre estará en desventaja con relación a las acciones de los otros.

Los signos no lingüísticos sirven a los autores para denotar significaciones que serán protagonistas en el desarrollo de la obra, el actante Rancho en *Por los caminos van los campesinos* pasa a ser un personaje principal que será el protagonista de la tragedia de sus moradores.

El silencio en *Por los caminos van los campesinos* es utilizado como un elemento cómplice determinante durante el reclutamiento de los miembros de la familia, en la violación de Soledad y también cuando Sebastiano se ve obligado a huir a la montaña. El paisaje y la

naturaleza de los montes y serranías serán cómplice fiel del escondite de Sebastiano y a la vez su compañero inseparable, que lo vio crecer y desarrollarse pero que también le verá morir con sus ilusiones, sueños y esperanzas de un futuro mejor. En *El Canciller Cadejo* el silencio es un aliado de los espantos y de los usurpadores para cometer todo acto de violencia sin importar las consecuencias. También sirve para intimidar a las personas para no denunciar la corrupción que viven en el presente.

Los símbolos y códigos utilizados por los autores como son la noche, oscuridad, el color verde y la forma en que describen el tiempo y espacio donde suceden los hechos forman parte importante de la trama y contenido dramático en cada una de las obras. La resistencia de los personajes es para defender lo que por derecho le pertenece y el deseo que manifiesta de un cambio en el aspecto ideológico porque considera que se miente al campesino, se usurpan sus pocos bienes que posee y sobre todo que se humilla y atropella a la familia de Sebastiano (el protagonista).

La lucha de sus protagonistas no puede ser en vano, buscan no solo su propia libertad sino la de sus descendientes, es lo que les mantiene vivo, y en ellos ponen su última esperanza. A través de la historia la gran tragedia de Sebastiano continúa siendo no solo la tragedia de una familia nicaragüense, sino de muchas familias centroamericanas, donde las guerras y la lucha por el poder no deja más que miseria, hambre, pobreza como dice Urbina (2015) todas las guerras que han azotado a Nicaragua durante su historia, guerras sangrientas e inútiles promovidas por políticos inescrupulosos, en aras de su bienestar personal y aspiraciones políticas.

En *El Canciller Cadejo* y *Por los caminos van los campesinos* se percibe lo institucional, son obras que pertenecen a la literatura y estas forman parte de los textos de lectura obligatoria en los años básicos por pertenecer a contextos y movimientos importantes de la literatura dramática de cada país convirtiéndolo en un clásico. Son textos dramáticos que por su vigencia continúan siendo parte del repertorio actual de muchos grupos de teatro.

## **CAPÍTULO 3. Ética, estética y razonamiento existencialista en *Funeral Home* de Walter Béneke (El Salvador)**

### **Introducción**

El tema de la ética, estética y el razonamiento moral, en una obra de teatro de vanguardia de la literatura centroamericana nos permite acercarnos al texto dramático, a partir del análisis de las diferentes dimensiones, que nos ayuden a reconocer y percibir de esta manera como el autor en su proceso de creación, integra y da vida a sus personajes, atribuyendo distintos sentimientos, conductas y valores, que al final son ellos los que admiten el actuar y la convivencia en sociedad.

Ética, estética y razonamiento moral son palabras importantes de las que hablamos con frecuencia, y olvidamos con facilidad. La primera tiene que ver con la conducta de los individuos que mejor contribuye a la construcción responsable de la convivencia humana, y el pleno desarrollo de las potencialidades de cada persona. En cambio, el razonamiento moral dependerá de los resultados o la meta que se debe lograr, de la obligación o el deber que se debe cumplir, pero sobre todo de la situación o contexto histórico social en que nos encontremos, para asumir determinada postura ética. Teniendo en cuenta que ética viene de la palabra del griego **ethos**, y moral del latín **mos**, y que ambas implican el juicio de valores y la evaluación de las costumbres, prácticas y otras formas de actuar tanto de forma individual como socialmente, Roy H. May (2004, p. 44) dice al respecto:

Las cuestiones éticas surgen de la vida concreta, real, cotidiana. Tocan la totalidad de la vida, pero siempre dentro de condiciones históricas. La cuestión ética tiene que ver más con el contenido o con las respuestas específicas que se aceptan como normativas para el comportamiento... La moralidad no se hereda genéticamente, ni tiene algo que ver con una raza, sexo o ningún otro atributo físico. Es un proceso de aprendizaje que comienza desde las primeras semanas de vida de cada persona.

La ética por lo tanto tiene que ver con las normas del comportamiento humano en sociedad, aquellas que permiten integrarse y convivir con el otro. En su mayoría corresponde a una serie de reglas que nos son inculcadas desde muy temprana edad y en su mayoría están normadas por la sociedad. La estética, en cambio, señala Campo: “nos autoriza a pensar que

lo bello tenga que realizarse en términos ontológicos y en forma exclusiva en el arte, así como resulta inequívoco que todo arte tenga por propósito la producción de formas bellas, ni que la recreación de esas formas bellas de lugar a un concepto de belleza” (Campo, 1991, p. 25). Campo manifiesta que por lo general la estética es un proceso inconsciente e irreflexivo basado en las enseñanzas silenciosas de madres y padres, pero además intervienen otros miembros de la familia como son: amistades y la sociedad en general.

La ética cristiana, por su parte, se mueve desde el interior de la vida real es decir que depende de las disciplinas que tienen como propósito y tarea el estudio de la vida. El teólogo Tillich, citado por May (2004), llama a esta dependencia “el método de correlación,” el cual procede de un análisis de la situación humana del que surgen cuestiones existenciales. El análisis de esta situación humana utiliza materiales que pone a su disposición la auto interpretación creadora- del ser humano- en todos los dominios de la cultura. La filosofía contribuye, pero también la poesía, el drama y la novela.

En el análisis de la obra seleccionada veremos cómo estos tres conceptos adquieren importancia real, desde el título de la obra *Funeral Home*, índice de la casa mortuoria o el lugar creado por la sociedad para dar una solución práctica al destino inmediato del despojo humano; hasta el tema central que aborda Béneke. El autor invita a reflexionar sobre el sentido de la existencia, el absurdo de las relaciones humanas, los diversos conceptos de felicidad, la hipocresía de los seres humanos, los convencionalismos sociales, la incompreensión y egoísmo, pero sobre todo la soledad e incomunicación humana.

Béneke, muestra a un hombre atormentado, desesperado, que está solo en el mundo, pero un mundo que es semejante a una funeraria anónima, limpia y elegante pero impersonal, y fría como la muerte. El autor toma la realidad de lo cotidiano, las diferentes situaciones en que se pueden encontrar las personas desorientadas y confundidas ante el fenómeno de la muerte y que ante el fracaso sentimental o emocional no saben de qué forma enfrentar la pérdida de un ser querido ni cómo rehacer su vida.

Entre las temáticas que se presentan en el drama podemos mencionar: la soledad, el suicidio, el ateísmo, la infelicidad conyugal, la bondad y ternura que aparece en algunos de los personajes, y la búsqueda de la paz interior. Otros temas presentes en *Funeral Home* nos ayudarán a valorar los elementos concernientes a la ética, la estética y el razonamiento moral, de igual manera aquellos elementos que dan sentido, unidad, proporción y equilibrio a toda la acción dramática. A partir de todo lo anterior surge la siguiente pregunta: ¿Las acciones de los personajes de Béneke responden a un proceso inconsciente o irracional producto de la soledad de sus protagonistas? Trataremos de encontrar las posibles respuestas a partir del análisis sintáctico y semántico de la obra.

### **3.1. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra *Funeral Home***

*Funeral Home*, obra ganadora del premio Certamen Nacional de Cultura El Salvador 1958 de Walter Béneke. Escrita en tres actos, trata sobre los diferentes momentos de discernimientos ético, estético y moral por los que pasa María (la mujer)- protagonista- durante la noche en que se vela (una noche) el cuerpo de su esposo Jimmy, que se da precisamente el día de la fiesta de navidad. De manera simultánea se presenta la elección de Bernardo- antagonista- de entrar a la casa funeraria quien ha salido esa noche de la cárcel y por coincidencia o por frío se presenta en la casa funeraria y establece o intenta crear una relación con María, quien a su vez busca una salida, una solución a su tristeza, soledad y abandono en que se encuentra, pero sus anhelos, frustraciones y diferentes formas de ver la vida, no se lo permiten, además está de por medio la sociedad deshumanizada, donde los individuos son seres autómatas, individualistas, angustiados o solos que al final buscan el suicidio como única solución o salida a su existencia, sin encontrar otra alternativa.

#### **3.1.1. A-El Texto Dramático: Funciones o secuencias dramáticas en *Funeral Home***

La nomenclatura que utilizaremos en la descripción de las funciones y situaciones dramáticas será la siguiente: A= acto. C= cuadro. Sec. = secuencia o situación dramática.

La obra *Funeral Home* tiene tres actos que están estructurados de la siguiente forma: El primer acto está integrado por doce secuencias, el segundo acto tiene nueve secuencias y el

tercer acto comprende diez secuencias dramáticas. El accionar de cada uno de los personajes lo realiza en ese ámbito personal e íntimo que le permite presentarse, evolucionar como personaje en el desarrollo de las acciones con los “otros” y tener un desenlace que corresponde exactamente a los caracteres internos de cada uno de los personajes.

### **3.1.2 B- Estructura dramática en *Funeral Home***

La estructura dramática corresponde a la estructura tradicional introducción, que corresponde al primer acto. Aquí se plantea la situación de (la Mujer) María y el lugar donde se encuentra. Conocemos antecedentes de los dueños de la funeraria y del desconocido. En el segundo acto inmediatamente del primero presenta los acontecimientos que corresponden al mundo de Nancy y su esposo. Tenemos más datos de su vida íntima y sus frustraciones como pareja. En el tercer acto se presenta el desencadenamiento de muchas acciones que provocan el clímax y desenlace de la obra. Veamos el siguiente cuadro:

**Cuadro 15. Funciones o secuencias dramáticas en *Funeral Home***

Acto	Cuadros	Funciones o secuencias dramáticas
Acto I	9	12 Sec
Acto II	7	9 Sec
Acto III	9	10 Sec

**Acto I.** Diálogo del encargado con Nancy su esposa. En relación a la mujer María, que permanece sola frente al cadáver de su marido.

1. Ofrecimiento de cualquier servicio del encargado de la funeraria de María, dialogo sobre el difunto, invitación de Milton y Nancy para que se quede con ellos en su casa esa noche.
2. Entrada del desconocido (Bernardo) a la casa funeraria.
3. Conversación de Nancy y su esposo sobre la decisión de María a quedarse con ellos.
4. El desconocido agradece a María por decir que lo conoce. Intento de una conversación.

5. Entrada de la viejecita (Priscilla) confundiendo al difunto con su mejor amiga.
6. El encargado Milton y Nancy conversan sobre el desconocido.
7. Aclaración del encargado a la viejecita Priscila de su confusión.
8. Comentario de Milton, sobre la viejecita a María y Bernardo.
9. Solos María y Bernardo. Hablan sobre el amor, del conocimiento, y de la vida de ambos.
10. El encarado Milton, ruega al desconocido que no toque el órgano.
11. María solicita al encargado, buscar al desconocido que se ha marchado, primer intento de establecer una relación.
12. María toma su decisión demasiado tarde.

## **Acto. II**

1. Nancy consuela a María y le sugiere no tomar una decisión apresurada, encuentra inmoral marcharse con un desconocido.
2. Llegada el encargado y el desconocido y son recibidos por Nancy y María.
3. Nancy habla de los atributos, cualidades y habilidades de su esposo Milton, a los dos jóvenes.
4. Bernardo (el desconocido) pregunta a María si quiere irse con él, ella afirma que si, pero Bernardo no promete nada para el futuro, solo habla por esa noche.
5. María despide a Bernardo, de nuevo.
6. El encargado y Nancy, se alegran que María, no se haya marchado.
7. Milton regresa y cuenta que mandó al desconocido en el taxi del tío Percy, al Hotel Dixie. Los tres hablan de la felicidad.
8. Llegada del tío Percy, que habla sobre el desconocido y dice tener conocimiento de él.
9. Se ofrece para ir a buscarle al hotel.

## **Acto-III**

1. Tío Percy cuenta la historia de Bernardo, a la familia y a María, menciona que Bernardo mató a su esposa.
2. María habla de la soledad con Percy.
3. Llegada de Milton, con los niños Tommy y Conny.



4. Regreso de Bernardo a la funeraria, se queda cerca de la ventana. Invita nuevamente a María, a marcharse con él, ella lo rechaza y le dice asesino.
5. Abren los regalos, María obsequia a la niña Conny su cadena de oro y Tommy molesto insinúa que quiere el reloj del difunto.
6. María va al gran salón acompañada por la familia y Tommy, quita el reloj del cadáver de su esposo y se lo da a Tommy
7. Tommy, regresa con el reloj del difunto.
8. Intercambio de regalos y entrega de estos a los niños, inician nuevamente la conversación con el tío Percy sobre Bernardo, y afirma que es un hombre bueno, cuenta la razón por lo que mato a la esposa (traición, engaño. Infelicidad) con todos los detalles.
9. María se transforma y (toma una decisión) se llena de gozo y felicidad ha decidido empezar una vida nueva y en serio, a partir del diálogo con Bernardo, en su último encuentro y a pesar de los consejos y las observaciones de Nancy decide qué hacer con su vida.
10. Regresa Milton que ha salido de la sala con los niños y suena el teléfono diciendo que en el hotel Dixie hay un médico forastero muerto y ha pedido por una carta que dejó, que los funerales se realicen en el *Funeral Home*.

En cada una de las situaciones dramáticas o funciones anteriores, podemos percibir la tensión que existe en el entorno, nos permite determinar todas y cada parte de las secuencias de la obra y visualizar por acciones las relaciones particulares y los vínculos con los otros personajes. Cada acto inicia con la escena final del acto anterior y hay escenas donde las diferentes actitudes de los protagonistas, es la que nos sirve para determinar valores éticos y morales, cada uno de ellos está bien definido por el autor a partir de las peculiaridades, características y detalles que se le integra, y que es precisamente lo que dará vida en el escenario.

### **3.1.3 C- Los signos no lingüísticos en *Funeral Home***

En el texto dramático se presentan de manera potencial los diferentes signos no lingüísticos que tienen una lectura y una interpretación para el lector, pero sobre todo para el espectador. Unos se marcan más que otros, pero no todos se presentan con la misma

intensidad. (Trabajaremos algunos de los sistemas señalados por Kowzan como es el tono, la música, la luz, el decorado y los accesorios por ser los más importantes durante el desarrollo de la obra).

## **El Tono**

Béneke, crea a través del **tono** el ambiente de la obra, que se desarrolla en un espacio fúnebre, sobrio, triste, pero sobre todo angustiante, donde cada uno de los personajes va exteriorizando en el desarrollo de las secuencias del diálogo, todo lo que llevan dentro, encerrado, sin poder expresarlo, hasta llegar a una catarsis final. Es en las acciones o en cada parlamento que dicen en un tono determinado (triste, irónico, melancólico, etc.) el que les permite descargar esa emoción o sentimiento reprimido, todo el sentir que les hace feliz o ser el hombre - mujer más desolado del mundo. López al respecto señala: “La carencia de poder y voluntad creadora impiden la fundación de relaciones de encuentro, frena el desarrollo del hombre y lo sume en la tristeza”. (López, 2011, p. 68). Muchas veces la falta de voluntad impide el poder realizar lo que verdaderamente se desea hacer. Esto hace que se convierta en un ser frustrado, aun cuando se esté acompañado.

Desde el primer acto, en la primera escena, en que María, se presenta ante el espectador, con una carga de pesimismo y melancolía, hasta el tercer acto, el autor mantiene a través de las acciones y la forma dialógica de los textos la tensión dramática, de la protagonista como lo que a continuación presentamos:

María- Es que lo que no soporto. La tristeza.

El encargado- La felicidad es el único servicio que no podemos ofrecer a los clientes.

María- (angustiada) pero ¿es que existe acaso la felicidad?

El encargado- claro que existe. La mía por ejemplo está allí, tras la puerta, con mi mujer y mis hijos junto a un arbolito lleno de luces.

María - (a punto de estallar en sollozos) ¿Por qué no cruza de una vez por todas su puerta del paraíso y me deja en paz? (Béneke. 1990, p. 17).

El sentimiento de felicidad – infelicidad- tristeza o cualquier estado de ánimo, tiene que ver con el ser y sus relaciones con las demás personas, no podemos hacerlos sentir culpables o responsabilizarlos de los problemas que nos agobian y nos atormentan a nosotros, Herman E. Daly y John B. Cobb citados por May, expresan: “Nuestra dependencia de otros no se refiere solo el intercambio de bienes y servicios” (May, 2004, p. 28). La urgencia de comunicación y necesidad de compartir el sentimiento de ausencia y vacío que siente María le hace comportarse de una manera grosera y poco amable de su parte, con el desconocido.

Debe existir en el ser esa necesidad de relación independientemente de los conflictos y problemas, que muchas veces nos abruman, no debemos responsabilizar a los demás de nuestros sentimientos de fracaso o infelicidad. May señala: “Lo que pensamos y sentimos, lo que nos gusta y nos disgusta, nuestras aspiraciones y temores... lo que somos se forma socialmente”. (May, 2004, p. 28). Es en la interacción con el otro que nos descubrimos, en la relación y vida en sociedad y en el intercambio de acciones con los demás que conformamos nuestro ser.

Otro texto del primer acto y la segunda escena que nos indica este tono airado, molesta, a veces dolido y sarcástico, es el que sostiene Bernardo el desconocido, en su primer encuentro con María, y es a partir de este texto que tenemos referencia del estado de pesadumbre, ironía y desdén que invade a este personaje. Su estado de ánimo, no le permite tener conciencia clara de la situación de aflicción en la que se encuentra, veamos el siguiente texto:

María- ... Feliz Navidad.

Desconocidos- Sería ridículo que yo se las deseara a usted ahora.

María- Nunca es ridículo desear a nadie la felicidad.

Desconocido- Desearla es fácil, señora, lo que importa es darla, y yo no puedo hacer nada por usted.

María- A veces la intención es lo que cuenta, el gesto...

Desconocido- (interrumpiéndola). Hablar es caridad de baratillo, de confesionario de aldea. Yo no sirvo para esas cosas. (Béneke, 1990, p. 22-23).

No es posible dar lo que no tenemos para nosotros a menos que sea una cruel mentira y nos engañemos a nosotros mismos o decir lo que no sentimos, pero por piedad, o como dice

el desconocido, por hacer una caridad, o simplemente para que las otras personas no crean o no piensen que mi felicidad es más importante que la de ellos. “Ser feliz significaba armonía y amistad consigo mismo; y esto supone que debo continuamente poder querer...” (Spaemann, 1988, p. 49). Para ser feliz, debe existir una armonía y amistad con uno mismo, y esto de manera continua de lo contrario no hay felicidad, si mi entorno es desagradable no puedo sentirme cómodo. Debo mantener un equilibrio conmigo mismo que me permita la armonía, no solo individual sino con los otros seres que me rodean.

Como podemos apreciar en estas dos primeras escenas, hay una descarga emotiva que cada uno de los protagonistas al igual que los otros personajes estarán expresándolas continuamente de forma hiriente y a veces hasta despiadada consigo mismo y con los otros. Su estado de ánimo refleja su interior, e inconformidad con ellos y con los demás. Es un estado de ánimo acumulado por años y encuentran el momento propicio para realizar su reproche hacia ellos y hacia los demás. Este desahogo les permite tener una vaga esperanza de ser feliz de poder darse la oportunidad de empezar de nuevo. Hay en sus palabras la nostalgia del pasado, pero sin ilusión, porque no pudieron realizarse como realmente lo deseaban para ser feliz. Es a través de la melodía (que toca en el pequeño órgano El Desconocido) que vienen los recuerdos del pasado para cada uno de ellos.

## **La música**

Para descodificar la música lo realizamos a partir de las acotaciones y algunos diálogos que señala el autor. En toda la obra la música ayuda a crear el ambiente en la representación teatral. En nuestro análisis de las didascálicas, la música mantiene la conexión entre ambos protagonistas, y es el detonante en la pareja dueños de la funeraria. Existen dos momentos en que tanto El Desconocido como María transgreden las normas formales y rutinarias del salón donde se vela su esposo, y esto crea mucha inquietud y preocupación en el encargado de la funeraria. Veamos estos dos momentos. La primera es cuando El Desconocido toca una música festiva y alegre que nada tiene que ver con duelo y así lo vemos en este diálogo, pero la didascálica también nos da indicios del estado de ánimo que por momentos provoca la música en ambos personajes cuando recuerdan el pasado, cada uno de los protagonistas actantes deja volar su imaginación y se olvidan del momento presente en

que se encuentran, para viajar al pasado. A través de una analepsia, el autor los traslada a su juventud llena de sueños y esperanzas: “(Se sienta frente al pequeño órgano que está junto al ventanal y comienza a tocar una canción de estudiantes)” (Béneke, 1990, p. 41).

Milton, el encargado, explica a los jóvenes por qué razón no puede tocar ese tipo de música; a ellos, sin embargo, les causa mucho placer, porque su imprudencia ocasiona todo un caos con lo que hacen. Esta acción sirve para recordar otras navidades en las que se mezcla la alegría y la tristeza simultáneamente, olvidando cualquier preocupación. El segundo momento es la reacción de Milton el encargado de la funeraria. Cuando escucha la música, se cambia precipitadamente de chaqueta y va al salón, él no puede permitir que se toque una música que no es apropiada y que puede provocar el qué dirán de la gente, es lo que más preocupa a Milton, que esto puede provocar comentarios que no favorecen en nada a su negocio. El encargado reclama a María diciendo que pueden oírle los vecinos.

El Encargado- “Por Dios deténgase, los vecinos pueden oírlo” expresa con voz suplicante.

La Mujer- le pedí que tocara un poco, pensé que me haría bien.

El Encargado- perfecto, pero por favor que toque algo adecuado. ¿Se imagina el escándalo que haría la competencia si se entera que en este salón se tocan polcas?

La Mujer- no tocará más, señor Lowellyn, no se preocupe.

El Encargado- Me da mucha pena. Pero ustedes comprenderán.

El Desconocido- (Cerrando el órgano ceremoniosamente.) No tocaré más.

El Encargado- Gracias (comienza a retirarse) (Béneke, 1990, p.41)

El romper con la norma, con lo tradicional provoca el caos y se piensa en el qué dirán los vecinos, o si alguien que pase por la calle y escuche que en una vela se toca el órgano eso está fuera de los principios morales. La cultura de las personas obedece a una serie de reglas, normas y costumbres que son cultivadas por un grupo social determinado y este forma parte de los principios individuales que cada ser adquiere, pero que en determinado momento su estado anímico no le permite discernir si es bueno o es malo, sino que se realiza la acción de manera espontánea y voluntaria.

El Desconocido- ¡Señor Lowellyn! (se vuelve) su establecimiento es formidable... ¡qué cortinas! ¿Brocado? (las mira de cerca) no, imitación, pero no importa. ¡Y que

muebles! ¡Qué iluminación! Debe dar gusto ver desde allá arriba cómo lo atienden a uno aquí... lo que no veo son cruces.

El Encargado-Tenemos en el sótano, si el cliente las desea. (Secamente retirándose)  
Con su permiso, señora.

El Desconocido- (Deteniéndolo de nuevo) ¿Cuánto cuesta aquí el servicio, todo incluido?

El Encargado- (sin comprender de qué se trata) Depende de la calidad.

El Desconocido- El mejor, las flores más frescas, la caja más elegante y cruces, sobre todo cruces, las más ricas (Béneke, 1990, p. 42-43).

Realmente ese momento solo será comprensible para el Encargado y María hasta el final, cuando El Desconocido se ha quitado la vida y ha dejado por escrito que sea en este *Funeral Home* que se le brinden todos sus servicios. A veces los seres humanos sin darnos cuenta nos adelantamos con las acciones o pensamientos que serán realizados más adelante. Este es el caso de Bernardo, el único momento en que es feliz y vuelve a pensar en todo lo que puede hacer todavía, también piensa en que si muere le gustaría estar en este mismo lugar donde encontró por un instante la felicidad.

**La luz.** En correspondencia con la luz, desde el punto de vista significativo Gabrio Zapelli (2011), expresa que la luz además de los valores dramáticos o éticos que se podrían encontrar, puede también ser utilizada para representar de manera directa o indirecta objetos concretos. Puede asumir la función nominalmente desarrollada por la escenografía de construir el ambiente en que se desenvuelve la acción; esto es, delimitando concreta y directamente el área donde los personajes deben moverse, o cuando la luz revela que se está en un determinado ambiente. En *Funeral Home* se presentan los dos casos, el primero porque se ubica en un cuarto entre la obscuridad y la luz muy tenue, lúgubre y melancólica. El segundo en la ubicación de la luz desde un solo lugar representando o resaltando el estado de ánimo del personaje protagonista María. Veamos el siguiente diálogo entre María y el encargado:

El Encargado- ¿Música? (ella niega nuevamente) ¿Un poco más de luz?

La mujer- Si por favor.

El Encargado- entonces venga, tenga la bondad, venga conmigo el saloncito de fumadores, tenemos revistas, libros de plegarias... pase, la tradición no nos permite iluminar más el gran salón... bueno, la tradición y la instalación eléctrica.

La Mujer- (sin moverse) era un poco más de luz lo que quería.

El Encargado- ¿No le gusta la iluminación? A los demás clientes en cambio les parece perfecta, todos la encuentran adecuada, tan triste.

La Mujer- Es eso lo que no soporto, la tristeza. (Béneke, 1990, p. 16)

Afuera también hay mucha luz combinada con la música porque es noche buena, se marca el contraste entre la casa funeraria y la calle donde transcurre todo de manera normal y de rutina sobre todo para los dueños de la funeraria que están acostumbrados a ese tipo de actividad.

La luz tenue y opaca contrasta con la luz brillante de la calle donde la alegría invade cada uno de los corazones que esperan con ansia la noche buena. La luz es un elemento simbólico en la que el autor nos indica que los estados individuales no deben ni pueden afectar el del público o colectivo, este es un estado libre e independiente. El dolor de unos no es igual al de los otros, y debemos respetar ese momento íntimo que para algunas personas representa la soledad y el ambiente. La luz es uno de elementos que determina ese estado. En cambio, para otros la música y algarabía al igual que la luz es motivo de felicidad, por supuesto en otras circunstancias.

Toda la obra transcurre en un ambiente semi-oscuro, con una “luz enlutada” como sugiere el autor, por dos razones una porque así lo prefiere María la protagonista, que vela a su esposo, y otro porque se debe de economizar según el dueño de la funeraria (Milton) energía, y esto le permite complacer a los clientes para dar un ambiente lúgubre, melancólico, triste y de soledad, acorde a la situación. La luz es un protagonista al igual que la música. La primera crea el ambiente apropiado según las normas y reglas que la sociedad impone; además, permite ocultar la tristeza y vacío, que puede dejar la persona ausente. La segunda permite al protagonista/antagonista romper esas reglas y normas y poder crear otro ambiente sin importar el qué dirán los demás, pero disfrutando de la audacia de su atrevimiento, al recordar cosas que ya habían olvidado. La descripción de la luz en las didascálicas nos permite percibir los sentimientos de María, pero también la de la familia de Nancy dueños de la funeraria.

**El decorado** forma parte de toda la escenografía donde transcurre la obra que es la casa funeraria, como el lugar ideal que ha escogido María para velar a su esposo, y el apartamento de la familia que le acompaña en su soledad, que se interrumpe de vez en cuando por alguna sugerencia del dueño, o simplemente para ofrecer alguna cosa que pueda complacer al cliente. La didascálica que describe el decorado de la sala nos muestra lo siguiente:

La pieza se desarrolla en uno de esos *Funeral Home* de los Estados Unidos donde los americanos, gente práctica, se desembarazan de sus muertos, todavía calientes, allí los visten, los maquillan, los arreglan como para una ceremonia. La casa se encarga también del velorio y del entierro (Béneke, 1990, p. 12).

El autor describe con todos los detalles cada uno de los espacios y la utilidad que tienen en escena. Pasa de la relación entre el espectador-lector a la intimidad de los dueños de la funeraria, pero también el espacio y decorado de las personas que permanecen en la casa. El confort que describe, da indicios de ser un lugar lujoso, elegante y confortable.

La mitad izquierda de la escena la ocupa el “salón”: pesados cortinajes, muebles voluminosos, flores de invernadero. Tenue luz indirecta como en un bar americano. En medio de la sala y en la penumbra se encuentra el ataúd que, descubierto, deja entrever la forma del cuerpo. Su colocación y la escasa iluminación impiden que el público vea el cadáver. No hay ninguna cruz. A la izquierda, tras un pequeño vestíbulo, la puerta que da a la calle. Se advierte la caída de la nieve cada vez que los automóviles que pasan por la carretera proyectan sus faros sobre el gran ventanal del fondo (Béneke, 1990, p. 12).

Toda esta descripción de los decorados y accesorios que acompañan el lugar donde se encuentra María nos permite visualizar una vida lujosa y acomodada por parte de las personas que la frecuentan. Los sentimientos son los que no se pueden alquilar y esto es lo que le hace un lugar frío y ceremonioso.

**El vestuario y los accesorios.** Estos elementos corresponden al momento de la acción en que se encuentra la protagonista. En *Funeral Home* el color gris es el color ideal en el vestuario de la protagonista y de manera sobria en general en los demás personajes. El luto que lleva María por su esposo hace juego con la vestimenta de los dueños de la funeraria que



de manera distinguida y elegante acompañan a la viuda. Así lo muestra en la acotación el autor cuando expresa:

En una butaca del salón una mujer joven, vestida de gris, permanece inmóvil, las manos juntas sobre las rodillas. Lasitud matizada de pesadumbre. En el living room, otra mujer, un poco mayor, borda. Sentado frente a ella, con sus más o menos cuarenta años, el Encargado. (Béneke, 1990, p. 13).

Este color contrasta con la vestimenta casual y nada elegante del desconocido que acaba de salir de la cárcel y los otros personajes que celebran la fiesta de noche buena y visten de forma elegante como son la viejecita y el tío Percy.

### **3.2. Análisis de la dimensión semántica: espacio escénico, tiempo y sentido en *Funeral Home***

Existe una estrecha relación entre el tiempo y el espacio que da sentido a toda la acción dramática. En la obra se maneja el espacio público y el espacio privado, cada uno de los espacios responde a una situación real, donde el personaje se apropia y se desenvuelve durante todo el desarrollo de la acción. Heidegger expresa al respecto del tiempo/espacio:

El hombre no vive fuera del tiempo y dentro del espacio, sino que fuera del espacio crece en el tiempo y así concretiza su existir...el hombre- aunque sin perder nunca la limitación material de existir- se va liberando, trascendiéndose cada vez más, con el progreso del tiempo y el desenvolvimiento de su existir en el tiempo, de las cadenas del espacio. (Heidegger, 1973, p. 101).

A partir de la cita de Heidegger, en relación con el espacio y al tiempo, Béneke, presenta un lugar limitado a las cuatro paredes del gran salón, es un sitio oscuro, lúgubre, y vacío, aun cuando es un lugar muy elegante y con las condiciones apropiadas a la ocasión y a gusto del cliente, sin embargo representa encierro, dolor, incertidumbre y acontecer monótono, cotidiano y normal (para algunos), para convertirlo en algo más vertiginoso, tentador y por momentos arrebatador, hasta el extremo de perder el silencio agónico y la calma.

El espacio, es un área reducida a la sala del *Funeral Home*. Es el cuarto principal donde se encuentra María y solo permanece ella y el ataúd de su esposo. Este espacio íntimo

se ve alterado con la llegada del desconocido y se establece rápidamente un diálogo (entre María y el desconocido) hasta con cierta camaradería por parte de Ella, al grado de desear pasar el resto de su vida con él. Este espacio es reducido, lúgubre y semi-oscuro en el cual María la protagonista se siente cómoda con este ambiente desolado y triste. Lo ambital forma parte del estado de ánimo de la protagonista.

En el otro espacio hay ambiente de navidad porque es noche buena, sin embargo, se respeta el dolor de los clientes y no hay música, ni fiesta, que perturbe la intimidad y el dolor de los que han perdido a sus seres queridos. La casa funeraria, es también la casa de la familia de Milton y Nancy, solo dividida por una puerta, en ella se desarrolla el ambiente navideño descrito por el autor, al señalar el árbol de navidad, pero también, por la preocupación de los dueños, de no dejar sola a María que vela a su esposo:

La otra mitad de la escena la ocupa el “living room” del Encargado del local, americano de clase media: muebles pretenciosos, objetos de arte fabricados en serie, paisajes y fotografías. Hay, sin embargo, un ambiente familiar, íntimo, acogedor. Junto a la chimenea, al fondo, un árbol de navidad cargado de luces. A la izquierda la puerta que comunica los dos cuartos. A la derecha la puerta que conduce al vestíbulo y otra que da al comedor y a la cocina (Béneke, 1990, p. 12).

Esta es la casa de Milton y Nancy una familia que vive más o menos cómoda gracias a lo que perciben de *Funeral Home*. La escena se nos presenta desolada, interrumpida por el desconocido que entra para refugiarse del frío y la viejecita que se ha equivocado de funeraria donde cree que se vela a su vecina y llega casi por costumbre a la casa de Milton. Todos estos elementos no lingüísticos son portadores de significado en el desarrollo de la trama de la obra, cada uno nos permite visualizar el tono y ambiente pero además los sentimientos de sus personajes y el entorno en que se encuentran. Es el significado de estos elementos lo que permite que cada personaje pueda expresarse ante los otros en espera de una esperanza o solución a sus problemas.

Con respecto al tiempo toda la acción de *Funeral Home* transcurre en una noche, que para los seres humanos tiene diferentes significados, pero sobre todo es el momento en que María, la protagonista vela a su esposo. Es de vigilia también para otros, porque están celebrando la noche de la navidad, es noche buena. Esa noche ha salido en libertad Bernardo

y es su primera noche fuera de la cárcel. Cuando se da el tiempo verdadero de los protagonistas, el tiempo real se transforma en gozo y plenitud donde dos seres que se encuentran y se sienten por momentos vivos de nuevo, desean aferrarse el uno al otro, tener una luz, una esperanza, una señal que los guíe, aunque posiblemente sea temporal pero necesaria, urgente, es de vida o muerte. Las cadenas del espacio y el estar en ese tiempo real son para los protagonistas de vida o muerte. Heidegger al respecto manifiesta:

La nada es tan positiva como el ser; la nada es el ser del ente en el existir...es la cara opuesta del –ser en el mundo- o de otra manera: El – ser en el mundo – en su temporalidad es como ser al fin (en proyecto a) – nada y en ninguna parte-. Ambas caras se condicionan mutuamente y forman en conjunto el concepto ontológico – existencial de la temporalidad. La muerte es como una aparición, la relación de la frontera del existir de la existencia (Heidegger, 1973, p.104).

En *Funeral Home* la muerte llega e interrumpe la existencia de dos personas que ya tienen una existencia vacía, pero esta circunstancia permite aferrarse a estos seres a una posibilidad de vivir una nueva vida. Posiblemente ante la sociedad no es el momento ni el lugar adecuado para iniciar una relación, pero los sentimientos no son gobernados por la razón, aunque nos damos cuenta a veces demasiado tarde y no actuamos según nuestro corazón, sino de acuerdo con lo que la norma social nos impone aun cuando esté de por medio la felicidad.

En la existencia, cada ser tiene su proyecto de vida y se traza alrededor de su entorno a lograr esos propósitos que le permitan tener una razón en su tiempo/espacio, pero a veces no logra concretar sus planes debido a los distintos obstáculos que en el trayecto de su vida va encontrando. Este accionar por la vida no es nunca solo personal, o individual, sino que es también público y colectivo, en el cual nuestra participación debe condicionarse a las circunstancias, reglas y normas que la sociedad impone.

En relación con el sentido de la obra dramática. El sentido total de la obra, surge como una acumulación de otros sentidos, que tienen íntima relación con el accionar de los personajes en ese espacio y tiempo real. Inicia la acción con la muerte del único ser que tenía María, y termina con la muerte del ser que posiblemente en ese momento era su única esperanza, su tabla de salvación. Pero lo era mucho más para Bernardo porque todo su

porvenir estaba centrado en esa noche, su mundo y el devenir de este, tenían un nombre por fin y ese era María. Por otra parte, nos muestra lo que este espacio real significa para otros seres, como son los dueños de la casa funeraria, donde de manera muy fría y profesional el servicio al cliente se convierte en una simple rutina, el dolor ajeno es símbolo en algunas ocasiones hasta de regocijo para poder prestar una mejor atención, lo único que no pueden ofrecer es felicidad a los clientes o mitigar su dolor.

Béneke pone rasgos de carácter moral y ético en estos dos personajes, como son las acciones de piedad, solidaridad, gentileza, (Los esposos invitan a María, a pasar la noche con ellos) y gratitud sobre todo cuando María, obsequia a la niña su cadena de oro fino y permite que el niño Tommy, tome de la mano inerte, el reloj del difunto. La situación en la que se encuentra María permite que se desprenda de los objetos de su esposo que posiblemente no está segura si desea conservarlos.

La mayoría de los seres humanos carecemos de un sentimiento genérico de benevolencia hacia los desconocidos, sin embargo, tanto Milton como Nancy, establecen un vínculo de protección y ayuda a este ser que se encuentra sola y agobiada por el sufrimiento, angustia y soledad, más por ella (podríamos pensar que actúa de una forma egoísta) que se siente abandonada y triste por el difunto esposo. Singer, dice al respecto:

En algunas de las áreas fundamentales de la conducta ética, nuestros deseos y nuestra ética guardan armonía. En esa medida, nuestra elección radical sobre cómo vivir resulta menos difícil. Podemos optar por llevar una vida ética y al mismo tiempo, vivir de una manera que satisfaga muchas de nuestras necesidades como seres humanos (Singer, 1995, p. 183).

Esta afirmación de Singer se ve reflejada en cada una de las acciones de los otros personajes que rodean a la protagonista María aun cuando no estén de acuerdo con las acciones que ella realiza, tratan de ser complacientes, y de esta forma logran entrar en el espacio íntimo de cada uno. Los protagonistas María y Bernardo están ansiosos de compartir su estado agónico que les abruma porque de no ser así sienten que se asfixian si no llegan a poder expresar lo que sienten.

En relación al espacio íntimo que ha elegido María para velar a su esposo y sumirse en su dolor. Castilla del Pino expresa que toda persona tiene tres tipos de actuaciones: pública,

privada e íntima. La distinción entre cada una de ellas no siempre es fácil y con frecuencia traspasan los límites que las separan entre sí. Las actuaciones privadas e íntimas nos pertenecen; y quien quiera entrar en ellas sin permiso allana nuestra morada, entra en nuestra vida privada. “Lo privado y lo íntimo pueden ser preservados, y hay que preservarlos para que de hecho pueda hablarse de allanamiento ulterior allí donde no han sido respetados” (Castilla, 1989, p. 26). Este espacio privado es invadido por Bernardo que sin otra intención más que refugiarse en algún sitio, entra a *Funeral Home* e interrumpe de alguna manera esa armonía de dolor y angustia que invade a la protagonista a tal grado de acoplarse a este cambio y aceptar ese allanamiento a su intimidad por un desconocido.

La protagonista María es también parte de la privacidad de los dueños de la funeraria, ella entra en el mundo y vivencia de una familia desconocida para ella, pero a la cual aporta desde su intimidad y recibe para tomar decisiones en su vida privada. Durante la escena siguiente el autor logra iniciar el diálogo a partir de conocer un poco más de sus personajes y sus intimidades, deseos, anhelos y frustraciones. Así lo manifestará María cuando entra en la intimidad de Nancy y su esposo el encargado de la funeraria y les dice de lo que para ella significa el tener un negocio como el de ellos.

María- Es una profesión ingrata la de ustedes.

Encargado- Tiene sus dificultades, no hay duda, pero a veces tiene unas pequeñas satisfacciones que compensan... Recuerdo un campesino que me trajo a su mujer hace unos meses, cuando terminé de arreglarla y la vio quedó absorto, ¿sabe lo que dijo? “¡qué pena que ella no pueda verse en su espejo, en toda su vida es la primera vez que se ve bonita!” (Béneke, 1990, p. 70).

Por una parte, el autor nos muestra que la profesión tiene sus satisfacciones en este caso el arte de hacer bien su oficio que aun cuando no deja de ser una rutina se hace con agrado. Por otro lado, nos muestra la ingratitud de algunas personas de no darse el tiempo para mimarse y arreglarse en vida para ser agradable a los ojos de los seres más cercanos. En este diálogo entre María y el encargado vemos cómo ella entra en la intimidad de la familia y la forma en que ambos justifican su rutina de trabajo, tratando de convencerse a ellos mismos de lo que dicen. Cada uno justifica sus acciones y el conformismo que tienen para aceptar las cosas que hacen aun cuando no tengan vocación para ejercerlas.

María – Se necesita un carácter especial para aceptar un oficio así.

El encargado- Aquí ni más ni menos que en otra parte. Es raro el que puede en serio escoger su profesión. La mayoría de la gente la “vocación” no va más allá de cuatro o cinco aficiones de infancia. En este teatro a uno de una forma o de otra le reparten su papel y lo más razonable es aprenderlo lo mejor posible, olvidándose de lo que pudo ser para atarearse en lo que es (Béneke, 1990, p. 70-71).

La explicación que da el encargado parece ser convincente cuando se refiere a la escogencia de la profesión, y de qué manera cuando se está en el oficio, uno aprende a agradar a los otros; en esto hace alarde de hacer su trabajo muy bien y sentir que lo que hace le gusta y emociona a los demás. Realmente vemos la atención y esmero que brinda Milton a sus clientes, en especial a María, que paga la comodidad aun cuando en la funeraria está sola sin ninguna compañía. El pensamiento de María en esta escena es luchar y defender lo que hace y desea sin importar las consecuencias; aunque al final vemos que no actúa de esa forma que se deja llevar por la duda, desconfianza o quizás por la prudencia como lo manifiesta Nancy.

María- Yo no podría, aunque lo intentara no podría. Aceptar por comodidad lo que no se ama es cobardía.

Nancy- Es prudencia.

María- ¡Al diablo con la prudencia!

Encargado- Si la prudencia es la base de la felicidad ¿Por qué rechazarla?

Nancy- La satisfacción viene después, con la conformidad, y de allí a la felicidad no hay más que un paso. Mira nosotros..., antes que muriera mi padre, Milton, trabajaba en una oficina de correos, un sueldo miserable, una vida de privaciones... (Béneke, 1990, p. 71-72).

Todo este diálogo, entre los esposos y María, nos dan una idea de cómo vivir, aun cuando nuestros deseos se encuentran ocultos y realmente no es la felicidad que soñamos. María no puede comprender como una persona puede acostumbrarse a pasar el resto de su vida junto a alguien que no ama o que no es el hombre o mujer perfecta con la que soñaron. El espacio privado es muy importante en la vida de las personas, porque sin este no hay actuación. Milton hereda la funeraria y acepta porque no tienen otra opción, aun cuando no sea de su agrado, no siempre el desempeño de una labor es por necesidad o por complacer a

su pareja, a los padres o simplemente por continuar con la tradición y no romper con las normas impuestas por la sociedad.

Lo seres humanos como entes individuales tenemos que darle a nuestra vida un significado que no puede estar apartado de otras personas, somos seres sociables que vivimos en sociedad y por lo tanto en comunidad. La vida de los hombres se compone de una serie de estados emocionales y comportamientos que suceden en tiempos y espacios determinados y son estos los que determinan el grado de armonía con Dios, conmigo y con los demás. A María, la protagonista, le invade la soledad, más por ella que por la pérdida de su esposo. Es un personaje que carga una pena interior a pesar de su edad, y los exterioriza a medida que se desarrollan las acciones, desde el primer acto hasta que termina la obra.

Los sentimientos expresados y la soledad que experimenta María son producto de la situación en la que se encuentra la pérdida de su esposo, Pero hay en su vida un vacío que demuestra en cada palabra dicha, no es gratuito, su infelicidad tiene que ver con el contenido de valores que hasta el momento ha decidido asumir. Llamamos valores a los objetos o contenidos de los sentimientos. El contenido valioso de la realidad se nos patentiza en los actos de alegría y tristeza, veneración y respeto, amor y odio, temor y esperanza. “La paradoja reside en que quien convierte el placer y el bienestar subjetivo en el tema de su vida y en el fin de su actividad, no experimentará en absoluto aquel bienestar más profundo que llamamos gozo” (Spaeman, 1988, p. 47). Si solo pensamos en las satisfacciones personales y no en un verdadero propósito en la vida como seres sociables que somos, podemos perder el rumbo de nuestro verdadero bienestar. Tenemos que reaccionar y saber cuándo deseo solo complacer mis anhelos como persona y cuanto puedo lograr con ello sin dañar a los demás.

Spaemann (1988) se refiere a las emociones contenidas en los sentimientos que permiten demostrar en diferentes contextos estados de ánimo que afloran cuando menos lo esperamos, porque precisamente forman parte de la vida misma de los seres humanos, es su humanidad la que está presente en este encuentro y desencuentro porque no dura más que una noche; pero es suficiente tiempo para expresar sus sentimientos, angustias, deseos, frustraciones y reproches. En el siguiente texto se nos da indicio de la vida familiar de María o de la relación con sus padres cuando Nancy logra entrar de nuevo en la intimidad y le dice que regrese con ellos:

Nancy- Vuelve a tu casa María, no seas tonta un poco de orgullo vencido y todo será igual, tal como debe ser. Encontraste lo que buscabas, ¿No es cierto?... Todos nos equivocamos a veces, todos queremos buscar algo diferente, abrir caminos...

María- ¿Jugar al hijo prodigo? ¿Verlos triunfar? Oírlos decir te lo advertimos... te lo advertimos...

Nancy- Claro que podrás, no eres ni más ni menos que los otros mortales, es hora de que te des cuenta. Tu aventura termino esta mañana y eso es lo único que importa. Estás sola ¿No es así? Nadie puede hacerte compañía mejor que tus padres (Béneke, 1990, p. 73).

María aún no está convencida si desea regresar con sus padres, todo su mundo en ese momento se ha paralizado, recuerda a sus padres y este ambiente no le agrada, siente que no puede tomar una decisión precipitada; su soledad es interna, no pública y eso le inquieta mucho más. Experimenta, a través de sus palabras, la soledad y tristeza que le provoca el recuerdo de sus padres y no pretende volver con ellos. Castilla (1989) menciona:

... el espacio privado lo define el propio sujeto que debe adoptar los dispositivos que hagan inobservable cualquier actuación que él pretenda contener dentro de los límites de lo privado... nada acerca de lo íntimo es comprobable, ni su verdad o mentira, la intimidad puede inferirse a través de lo que digo o hago, pero jamás se tiene acceso directo a ella (Castilla, 1989, p. 29).

Cuando se invade el espacio de la intimidad se puede llegar a descubrir acciones que nunca antes nos fue permitido compartir y que el momento y espacio hacen que se descubra ante terceras personas sin percatarnos de las consecuencias que estas acciones puedan tener. Esto es precisamente lo que se da tanto en la privacidad de María como en la de Bernardo, pero también sucede con Nancy confidente de la protagonista cuando habla a ella de sus padres.

María- ¡Si los conociera! Me adoran, es cierto, a su manera en los buenos tiempos se les llenaba la cara de orgullo cuando hablaban de mi con los idiotas del vecindario... pero eso era todo...mi padre jamás me enseñó nada, para eso pagaba a mis profesores. Su deber era ganar dinero para asegurarnos una vida cómoda...y mi madre ¿tengo que regresar junto a ella? Soportarla de nuevo con sus joyas y sus operaciones plásticas cada año, y sus trajes ridículos y estúpidos amantes en Europa (Béneke, 1990, p. 73-74).



La protagonista María se expresa con resentimiento, dolor, ira y burla acumulada por mucho tiempo cuando se refiere a sus padres, habla de ellos como si fueran seres extraños y ajenos a sus sentimientos e intereses de ella. A través de sus palabras notamos el vacío que hay con respecto al amor y la soledad que son los fieles compañeros que durante mucho tiempo le han acompañado. El dinero es lo que hacía placentera su vida al lado de sus padres, pero era una vida vacía y sin esa relación filial de amor y respeto que debía unirles a ellos. Al respecto, Spaemann señala:

Cuando nuestros estados y comportamientos e intereses son solo función de estímulos casuales y externos, y de los humores interiores; y no se fundan en el conocimiento de un orden objetivo, entonces falta la base para conseguir la unidad y el acuerdo con nosotros mismos... en ese caso tampoco habrá armonía con los demás (Spaemann, 1988, p. 49).

Es esa desarmonía lo que no permite a María lograr su propia felicidad, sino que en su vida las cosas transcurren porque deben de pasar y tienen que ser de esa manera, no porque ella lo quiera realmente. El amor se ha vuelto una costumbre, una rutina que ya nada ni siquiera la muerte la puede salvar. Si cada uno se preocupa de lo suyo sin importar el gusto o preferencia del otro y donde los intereses subjetivos se establecen de manera egoísta y no son compartidos, es difícil ordenar y producir una armonía con los demás. Al respecto señala Spaemann: “La capacidad de conocer valores crece, si se está dispuesto a someterse a ellos, y disminuye cuando no se da esa disposición” (Spaemann, 1988, p. 50). Es necesario estar abierto al cambio de actitud en nuestras vidas si realmente queremos encontrar la felicidad verdadera.

Es el individuo el que tiene la posibilidad de elegir en función de los valores, sus actos deberán estar en armonía con estos principios. María no toma una decisión o la tomará demasiado tarde porque en ella no existe esa armonía, confianza o equilibrio emocional para creer en los demás; en ese momento sólo siente vacío y soledad y le invade un profundo temor a lo desconocido aun cuando se siente atraída por Bernardo. Veamos la didascálica que hace Béneke de Bernardo el personaje antagonista de María. El nombre de nuestro personaje antagónico es Bernardo quien aparecerá desde el inicio hasta el final como (El Desconocido).

La mujer va a decir algo cuando la puerta de la calle se abre con ruido musical de campanillas y en el pequeño vestíbulo aparece un hombre. Mientras se sacude la nieve de la cabeza y los hombros puede observarse sus facciones; tiene unos 35 años lo caracteriza un aire de abatimiento y desesperación mal disimulado por una forzada expresión de fiereza y orgullo. (Béneke, 1990, p. 20).

Béneke cuando se refiere a su personaje antagónico nos remite a un profesional que ha realizado estudios y se ha preparado en el extranjero y de hecho hace su vida fuera de su país. Si bien es cierto que conocemos algunas cosas del médico Centroamericano, de 35 años de edad, aun cuando por la descripción del autor aparenta más de lo que tiene. Sabemos que realizó sus estudios de medicina en Europa, se casó con una extranjera de la cual se enamoró profundamente, al terminar su carrera regresa a su país para ejercer su profesión.

El desconocido es un profesional destacado en su lugar de origen y fuera de ella, tiene principios, deseos y sueños por alcanzar, pero el destino y las circunstancias en que se ve envuelto hacen que su vida se convierta en un caos. La fatalidad le acompañará hasta el momento de su muerte sin lograr realmente sus objetivos propuestos.

Bernardo obtiene una beca y se regresa nuevamente a Europa, pero esta vez lo hace más por complacer a su esposa que no se adapta a la vida en Centroamérica y con la cual comienza a tener problemas conyugales (la esposa ha sido infiel a su marido varias veces), se presenta un problema mayor, que le afecta mucho al enterarse y reclamar a su compañera, ella confirma y cuenta muchas más cosas que él ni siquiera imagina, decide quitarse la vida y termina matándola a ella. Acaba de cumplir su condena y es puesto en libertad precisamente la noche de navidad.

Toda esta información la tenemos a través de las acotaciones del autor y de los parlamentos del tío Percy en el tercer acto, quien dice conocer muy bien la historia y además defiende las acciones del médico, que son reales, pero logramos percibir muchas cosas por el mismo personaje, que se presenta como un ser humano confundido y atormentado, pero con valores y principios bastante definidos que obedecen a otra cultura, otra sociedad, la Centroamericana.

El desconocido- ¿Cómo pueden los americanos que aman la risa franca y el calor del hogar traer a sus muertos, todavía calientes, a estos lugares deprimentes y

despiadados, sin intimidad ni cruces? ¿Cómo pueden despedirse de los que compartieron con ellos el sol en las vacaciones de verano, en la inhumanidad de este ambiente?

María- No somos un pueblo sensible a los contrastes. Además, alguien tiene que hacerse cargo de los muertos (Béneke, 1990, p. 24-25).

El espacio, el tiempo y el contexto histórico social y cultural son elementos determinantes en el desarrollo de las acciones concretas de los individuos. Cada uno de ellos contribuye con la propuesta temática del dramaturgo. Aura Violeta Aldana, citada por May, expresa:

... En relación con estos elementos del entorno material, político, jurídico y cultural, se brinda concretamente al ser humano una serie de posibilidades reales de vida y de acción; pero también le obstaculiza muchas aspiraciones, deseos y sueños. El momento histórico concreto de la sociedad en que está viviendo la persona es el que delimita la cantidad y calidad de posibilidades para su accionar. Por ello es fundamental entender que no es posible hacer cualquier cosa en cualquier momento y en cualquier lugar (May, 2004, p. 34).

Las decisiones que tomamos los hombres y mujeres deben ser pensadas en función de un futuro en el cual no tengamos que avergonzarnos después, estaremos tomando las medidas necesarias para no arrepentirnos de nuestros actos. Las acciones y experiencias éticas resultarán de la vida concreta en general de la cotidianeidad.

El nombre de Bernardo junto con su descripción nos remite a una personalidad firme, agradable, de principios morales y temeroso de las acciones que pueda realizar en las que debe tomar decisiones. Cumple su condena aun cuando lo que hace es en un momento de enojo y toma la decisión de buscar de nuevo a Dios y encuentra a María y este rechazo provoca su angustia y desesperación al grado de quitarse la vida. May menciona al respecto de nuestras acciones que son tomadas precipitadamente: “Tocan la totalidad de la vida, pero siempre dentro de condiciones históricas...” (May, 2004, p. 35). Cuando tomamos una decisión debemos ser responsables de las causas y consecuencias que esta elección pueda tener con nosotros y con los demás.

Todos los individuos respondemos al contexto histórico social y cultural de su entorno, este no se presenta aislado, por el contrario, está íntimamente inter-relacionado.

Béneke utiliza una historia que se ubica en dos contextos y formas de vida cultural diferentes donde cada personaje refleja el ambiente y medio externo e interno que cambia su forma de ser o de comportarse de manera distinta. En el texto de *El Desconocido* que es un monólogo se reflejan costumbres, creencias y descripción de esos dos mundos que posiblemente le separaron de su esposa y que le separan ahora de María no permitiendo que su decisión sea la más idónea en el momento preciso; este personaje nos dice al respecto:

El desconocido- Durante todos mis años de universidad y más adelante en el tiempo que pasé en el oscuro país de donde vengo ahora, siempre tuve, sobre la cabecera de mi cama, una reproducción del San Jorge. Era mi ideal también. Me apasionaba aquella paz interior que se reflejaba en el rostro (Béneke, 1990, p. 28).

Bernardo se refiere a una preocupación personal hacia la colectividad de su país, moral o ideal, o al grupo que consideramos merece nuestra preocupación o con el cual tenemos una obligación moral. Siente una responsabilidad de hacer algo por su país y lo manifiesta cuando propone a María marcharse a ese lugar donde hace mucho sol y hay personas que necesitan de otros. Bernardo está pensando en su comunidad y en hacer el bien a quienes lo necesitan May expresa: “La comunidad es el eje central de la preocupación ética...” (May, 2004, p. 29). El pensamiento de Bernardo es honorable, no solo está pensando en su bienestar, sino que también lo hace en su comunidad, en su país. Bernardo afirma de manera categórica su forma y conducta como hombre consciente de los problemas que le rodean y de los cuales no puede escapar ni pretende dejar de realizar sus sueños porque es en ese lugar que desea estar. Veamos el siguiente parlamento:

Era un soldado, es cierto y un soldado orgulloso de serlo. Un militar que encontraba en la nobleza de su ideal la justificación de cualquier batalla, de cualquier muerte. Era un guerrero sin odio y aquella imagen yo soñaba convertirla en símbolo de mi generación, organizada en un movimiento político lleno de abnegación y de pureza, destinado a sacar a mi país de la abyección de la dictadura, de la miseria, del odio (Béneke, 1990, p. 28).

Para el ser, uno de los valores más importantes son los valores morales en relación con la colectividad y a la comunidad, es la relación con los demás que nos permite comportarnos de una u otra manera tanto en lo público, privado o en lo íntimo. Es el caso concreto de

Bernardo, su vida privada pasa a un segundo plano, cuando piensa en su profesión, en lo útil que puede ser para muchos, porque siente que ha sido castigado injustamente por un hecho que le trajo graves consecuencias y que las ha tenido que pagar con su conducta noble y sus principios y valores morales que tiene.

Bernardo- Nos iremos lejos y para siempre, María, a compartir los sufrimientos y a disfrutar juntos los pequeños milagros de la vida: los árboles en el otoño, la risa de los niños, el ruido de la lluvia sobre el bosque. Tú y yo solos... (Béneke, 1990, p. 86).

Bernardo abre su corazón de manera sincera, a María con el único deseo de ser aceptado por ella, hay en su estado de ánimo una leve esperanza y pareciera que sabe que es su única posibilidad de continuar vivo, su conciencia le dice que ya fue castigado por la justicia por los errores cometidos y que es posible reparar el daño que hizo, pero el rechazo es lo que le hace nuevamente dudar, y no se cree merecedor de una nueva oportunidad.

Bernardo- ¿Te gustan los países con sol?, Con playas inmensas y gente sufrida y humilde, el más lejano de todos, el más pobre... Intentaremos servir y en sacrificio, y en el dichoso sufrimiento llegaremos a justificarnos, seremos útiles, María, lucharemos unidos y al final Dios nos tenderá la mano (Béneke, 1990, p. 86).

Para Bernardo quien hace una hora su mundo no tenía horizonte para él, mucho menos para otra persona, todo lo que sucede es como un aviso, una luz, un último rechazo a la infidelidad. Por momentos su esperanza de iniciar una nueva vida se renueva y adquiere valor para enfrentar su verdadera realidad. Su estado de ánimo al expresarse así de un porvenir inmediato, lo hace sentirse vivo de nuevo, y una razón por la cual debe luchar. Su mirada hacia lo divino también cobra importancia porque se asume de nuevo la vida con responsabilidad. Una respuesta imprevista que no esperaba es la que le hace tomar la decisión equivocada.

### **3.3. Acciones de los personajes en el desarrollo de la obra de *Funeral Home***

La ética de la responsabilidad es la que en sus acciones de los individuos considera el conjunto de consecuencias que pueden surgir a partir de su elección, es por eso que Bernardo deja una carta, pero no menciona para nada a María. Las acciones y forma de ser, pero sobre todo la relación y actitud de estos personajes en todo el desarrollo de la obra denotan posición

social, religión, cultura arraigada y principios éticos y morales. Singer expresa cuando se refiere a estas acciones:

El énfasis que tradicionalmente el cristianismo ha puesto en negarlos inofensivos placeres corporales, en especial los sexuales, es en buena parte responsable de haber incrementado esa tensión hasta el límite, en que mucha gente, ha llegado a alcanzar su punto de ruptura, dando por resultado o un abandono de la ética o un sentimiento de culpa y corrupción (Singer, 1995, p. 206).

El amor y la relación sexual llegan a verse como algo ilícito y vulgar. Con frecuencia las normas y reglas que las sociedades nos imponen no son las que constituyen la mejor forma de educar de manera moral y éticamente, sino que, por el contrario, crean una ruptura entre el ideal y la realidad. Cuando María pide a Milton que busque a Bernardo esta acción a Nancy le parece inmoral, critica la decisión, porque no puede concebir en su pensamiento que María esté pensando seriamente en lo que quiere hacer. Para Nancy es preferible la infelicidad por una vida entera, que actuar de acuerdo a los verdaderos sentimientos, porque su moral no se lo permite, veamos este diálogo entre Nancy y la Mujer (María):

La Mujer-- Sé perfectamente lo que estoy haciendo.

Nancy--Reflexione, míreme a mí, ¿cree que tengo todo lo que deseo, que no me siento a veces insatisfecha y con ganas de rebelarme? ¿Usted cree que no me gustaría a veces engañar a mi marido?, no digo abandonarlo y marcharme con otro, eso nunca, pero inventar un viajecito y por allá, en otra ciudad, en cualquier bar. Encontrarme con un muchacho alegre, y tener una aventura de esas maravillosas que no dejan huella ni recuerdo... ¡Me enloquecería hacerlo! y sin embargo no lo hago porque no se debe... (Béneke, 1990, p. 56).

En todo este parlamento de Nancy, logramos percibir la gran inconformidad que hay en su vida, se ha logrado conformar, pero no está satisfecha y ella no logra salir de ese mundo estrecho que le asfixia y encierra en ella misma por la formación que ha tenido y el qué dirán de la sociedad que le rodea. No hace lo que debería hacer no porque no quiera hacerlo, sino porque no debe la moral o doble moral no se lo permite, su vida está sujeto a las normas establecidas aun cuando no esté contenta con esas reglas.

Spaemann expresa que vivir rectamente significa hacer justicia a la realidad, objetivar nuestros intereses, formarlos mediante el contenido valioso de la realidad...la educación debe hacer al hombre, capaz de hacer lo que quiera. Debe aprender a conducir su vida, más que dejarse llevar, es esclarecer el contenido valioso de la realidad, formar los diversos intereses objetivos. (Spaemann, 1988, p. 59). El hombre debe ser capaz de conducir su propia vida no dejarse arrastrar por esta, sino aprender a vivir de manera objetiva, enfrentando su propia realidad.

Nos preguntamos entonces ¿Cómo poder realizar acciones que tengan como objetivo incrementar mi propia felicidad? ¿Cómo poder vivir sin tener las satisfacciones y anhelos sin realizar? Son las preguntas que posiblemente, también se hace María, sin encontrar una respuesta realmente satisfactoria, porque su vida ha sido llevada de manera inconsciente ella no está conforme con sus acciones y ahora que puede iniciar una nueva vida no se atreve a enfrentarla. Nancy continúa diciendo a María de su propia experiencia y sus frustraciones:

Nancy- Usted ha visto a mi marido, ¿cree que puede despertar la menor pasión? No, claro que no, y menos a mí que me fascinaron siempre, desde pequeña, los hombres más desvergonzados, las balas perdidas. En el colegio mi pasión eran los jugadores de rugby, lo más grandotes, los más brutos... ¿usted cree que yo no siento también a veces la necesidad de hacerlas, como cualquier mujer? (Béneke, 1990, p. 56).

Nancy justifica su infidelidad conyugal a partir de su descontento y frustración, no está realmente satisfecha con la elección que tomó, pero se conformó con ello aun a sabiendas de que no es feliz, de lo contrario no lo diría con tanta amargura y tristeza, se ha hecho a la idea de que es feliz o lo es según su estilo de vida y lo expresa de la siguiente manera en este pequeño monólogo:

Nancy-- Pronto me di cuenta de que yo no les gustaba a los que me gustaban a mí y que era tontería soñar más de la cuenta. Además, mi padre necesitaba un yerno que le ayudara a embalsamar cadáveres y eso no se encontraba en los equipos de foot boll. Milton llegó entonces, precisamente entonces. Al comienzo yo no lo podía soportar ¡Jesús! Si usted lo hubiera visto pero él insistió, insistió... sin darme cuenta me fui acostumbrando a sus hombros angostos, a su camisa de fraile, a su risita a saltos, a sus maneritas... si... es cierto... (Béneke, 1990, p. 56).

En todo este diálogo, que es un cuasi-monólogo, al final del parlamento de Nancy se percibe el conformismo y a la vez su descontento de no haber realizado en su vida lo que imaginaba que era lo mejor para ella, sus sueños y anhelos. Es por la insistencia de Milton que llega a aceptar una relación no deseada. La frustración, rutina y desamor se vuelve una costumbre. Los seres al buscar su propia felicidad pueden interferir en sus relaciones con otros, para que busquen la suya personal, aun cuando no se encuentre verdaderamente; por otra parte, nos engañamos al imaginar que la riqueza o condiciones materiales, pueden satisfacer nuestras propias necesidades emocionales. Singer dice: “Vivir éticamente es pensar en cosas que están más allá de nuestros propios intereses” (Singer, 1995, p. 208). Los deseos y aspiraciones de Nancy no son realmente satisfechas a pesar del tiempo que tiene de estar casada con Milton, siempre hay una nostalgia por aquellos sueños que no fueron realizados.

Las necesidades, aspiraciones y deseos de Milton, están en relación con los seres que ama, y que van más allá de su ser individual, capaz de convencer a los demás que lo que hace es razonable y que sus acciones están justificadas. No expresa en toda la obra ningún indicio donde exprese o comunique que no es feliz. Le gusta lo que hace y cómo lo realiza, él está conforme con lo que es y su forma de vida posiblemente no ha conocido la verdadera felicidad, pero eso no es preocupación para él; es feliz con lo que tiene y se conforma con eso no tiene más aspiraciones.

El encargado- Si la prudencia es la base de la felicidad ¿Por qué rechazarla?

María- ¿Cómo puede existir la felicidad dentro de la insatisfacción?

Nancy- La satisfacción viene después, con la conformidad, y de allí a la felicidad no hay más que un paso. Mira, nosotros..., antes de que muriera mi padre, Milton trabaja en una oficina de correos, un sueldo miserable, una vida de privaciones... (Béneke, 1990, p. 71)

En la didascálica siguiente, Béneke hace una descripción de los dueños de la funeraria y esta corresponde realmente a lo que manifiesta Nancy, que su vida cambió a partir de ser ellos los dueños de la casa funeraria. Nancy menciona que al menos en lo material su vida rutinaria y pobreza espiritual no les permite ir más allá de sus propósitos; no tienen aspiraciones, se conforman con lo que tienen y no aspiran a más por no arriesgar nada. Hay en Milton y Nancy una especie de complicidad en cuanto a su vida espiritual y deseos



particulares, ambos se conformaron fácilmente y se acostumbraron a tener una vida sin ilusión ni esperanzas de mejorar en lo íntimo para poder compartirlo con los otros.

Nancy y Milton. Los dueños del *Funeral Home*, son personajes que representan una clase media alta, acomodados, pero con muchas limitaciones tanto materiales como espirituales. Son seres en los que sus deseos y aspiraciones no llegaron a concretarse, se conforman con lo que tienen y lo que la vida según ellos les otorga, pero son personas insatisfechas emocionalmente, por no haber tenido otra opción viven de esa manera y no aspiran a más. Son seres conformistas que se han acostumbrado a su diario vivir. No hablan y si lo hacen son para las cosas de rutina o los sucesos de cada día en la funeraria.

### **3.4. El significado de los nombres de los personajes principales y su protagonismo en *Funeral Home***

Los estudios de onomástica suelen reducir su objetivo al descubrimiento de la etimología de un inventario determinado. Es sin duda, una consecuencia del estatuto del nombre propio en sincronía: un signo de carácter referencial individualizador, poco estructurado, sin conceptualización. Los nombres adquieren su significado cabal en el dinamismo de la interrelación creadora entre el hombre y las realidades del entorno, Anulado este dinamismo que funda ámbitos de interacción y de sentido, los nombres y las cosas se escinden y pierden su sentido peculiar. Tener nombre no es fruto de una convención social inspirada en motivos utilitarios; significa tener la capacidad de desempeñar una función específica. (López, 2011, p.164). En el ámbito social e histórico el nombre representa e individualiza al ser que lo lleva. En el dominio de la lengua, (señala Sartre, 1980), lo marginal y lo popular representan grados de discriminación del sujeto hablante, establecidos conforme a criterios de poder económico, político, religioso y cultural.

En la eponimia el nombre representa la persona y define al personaje en una situación dada. La consecuencia más importante es la propia inserción del individuo en las coordenadas que definen la estructura social: el individuo se hace sistema. La nominación es el acto verbal por excelencia, cuyo alcance va más allá de la lengua misma: nombrar es hacer que el otro

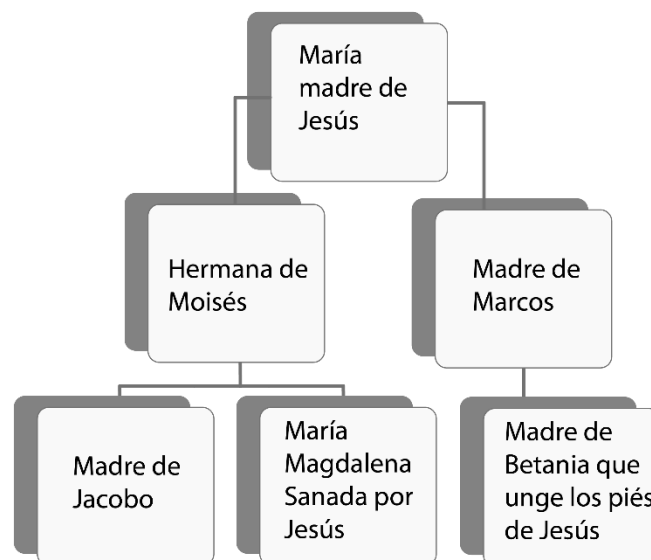
quede nombrado. Para la tradición que arranca de la biblia y el Cratilo de Platón el nombre no solamente es la imagen del nombrado, sino que se confunde con él.

Gérard. Genette (1972) manifiesta que el término eponimia tiene triple sentido: la capacidad del nombre propio para designar el referente de un modo adecuado, la actitud del hablante en busca de esta adecuación y el estudio de dicha capacidad y actitud. Puede llamarse eponimia el intento de rastrear las motivaciones profundas, no siempre demostrables, que subyacen a la representación de los nombres en un universo referencial determinado.

En torno al nombre de los personajes de *Funeral Home* y los diferentes aspectos que afloran en cada uno, observamos el mundo exterior, frio, material y calculador y el mundo interno que mueve, guía y es el responsable de su accionar en ese mundo con todos los matices que como individuo les caracterizan. En nuestro análisis solo trabajaremos con los dos personajes principales que son el de María y Bernardo:

La Mujer- María de acuerdo con la semántica del nombre nos remite a un personaje bíblico, cargado de mucho dolor, tristeza y sufrimiento, Ella como madre presencia la muerte de su hijo y se siente impotente ante este sufrimiento que va más allá de su propio ser, pero que es inevitable; entre ellos tenemos los referentes de María que marcan las siguientes denominaciones: El siguiente cuadro nos muestra algunas de las nominaciones de la eponimia del nombre de la protagonista María de *Funeral Home*.

**Cuadro 16: Eponimia del nombre de María (La Mujer) protagonista de *Funeral Home*.**



El nombre de la protagonista es un personaje social tiene diferentes nominaciones con significados religiosos. María – Hermana de Moisés, Madre de Jesús, Madre de Jacobo, María Magdalena sanada por Jesús, Madre de Betania que unge los pies de Jesús, Madre de Marcos. Es un nombre significativo que tiene características particulares relacionadas precisamente con el nombre bíblico de María Madre de Jesús. Es un personaje que sufre en silencio la muerte de su hijo.

En la obra *Funeral Home*, María, la protagonista de Béneke no es creyente, ni devota de Jesús, así lo expresa cuando le pregunta Bernardo (El Desconocido) si conoce la desesperación y ella afirma que no. María manifiesta en todo momento su ateísmo, es incrédula y no cree en milagros.

La estética existencialista encuentra el mundo como absurdo, sin sentido donde el significado de las cosas debe ser escogido por el individuo y ese significado solo se mantiene por ese individuo en oposición a la realidad donde cada quien vive su propio mundo y es lo que decide ser. El mal consiste en engañarse uno mismo. Es querer romper las reglas creadas por uno mismo o por la sociedad. Veamos el siguiente diálogo entre El desconocido y María alrededor de la existencia de Dios:

El desconocido -... ¿Conoce la desesperación?

María – No.

El desconocido- Dele gracias a Dios.

María- Si creyera en Dios tal vez la conocería.

El desconocido- Yo tampoco la conocía, pensaba que era el redondel donde los cobardes representaban su número; vivía entonces feliz satisfecho dentro del fiero orgullo de ser un hombre y compartir activamente el acontecer con mis semejantes. Mi existencia no tenía otro sentido que el de saberme participado en grande en la aventura... (Béneke, 1990, p. 25).

En este diálogo podemos apreciar el pensamiento de María en relación con su creencia con Dios. La afirmación de Bernardo de su existencia y la razón de compartir con su semejante parte de las dificultades y alegrías que tenemos en la vida. Tanto el desconocido como María hablan de su incredulidad acerca de la existencia de Dios. María lo expresa abiertamente y de manera categórica que demuestra su prevención cuando pide a Nancy que llame al desconocido y dice:

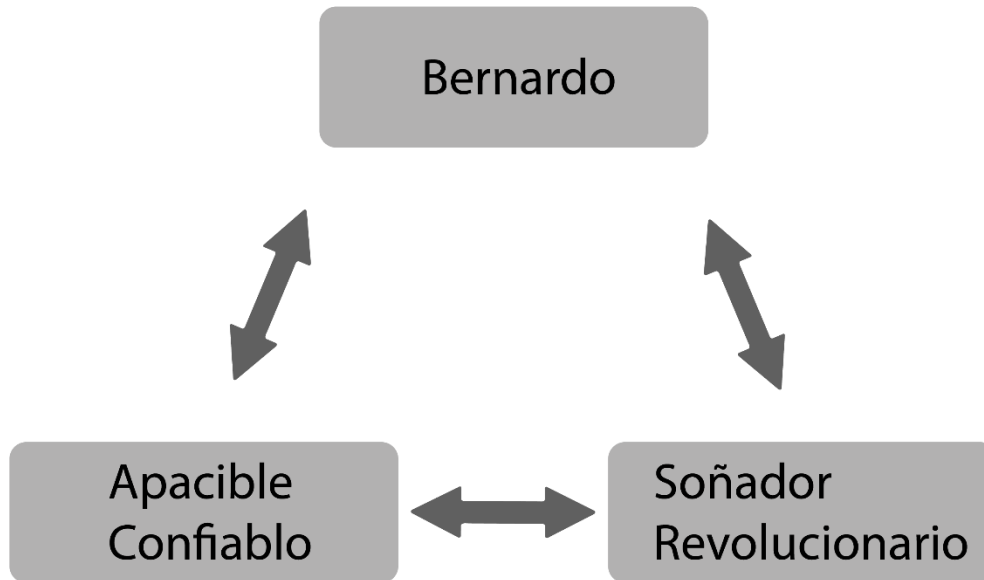
María- yo no tengo marido, ni hijos que respetar, ni creo en un Dios preocupado por quien se acuesta con quien. Mi caso es diferente (Béneke, 1990, p. 57).

Nuevamente la reafirmación hecha por María nos permite conocer más su pensamiento con respecto a Dios y las cosas que nos suceden bajo su mirada en relación con la vida del ser humano. María cree ser diferente porque no está sujeta a ninguna creencia y esto le hace pensar que puede hacer lo que quiera. May respecto a esto señala: “Podemos concebir a Dios como la realidad última, el poder que posibilita la relación y la vida en comunidad...como personas somos parte y expresión de ese poder creativo y comunitario” (May, 2004, p. 27).

Bernardo es el nombre del personaje antagónico de María y este corresponde junto con la descripción de las características que de él hace el autor a un hombre apacible y tranquilo. Obedece a un individuo manso por naturaleza y a diferencia de la protagonista María él si cree en Dios y se arrepiente de haberle ofendido. Es temeroso de Dios y cree que la felicidad del ser es parte de esa armonía entre él y los hombres. Todos estamos a su vista, y las cosas que hacemos no son parte del simple albedrío, sino como pruebas para soportar nuestro destino. Posiblemente no tiene tantos onomásticos como el personaje de María, pero si la correspondencia con su actitud como persona. Los atributos que otorga el autor son de una persona confiable, que tiene el don y las habilidades de poder salvar una vida, es médico de profesión y eso le da un carácter de una persona responsable que sabe lo que quiere en esta vida.

Primero es descrito por el autor como El Desconocido, pero será presentado como una persona apacible y calma. Cualidades que corresponden a la personalidad del médico, que siempre está dispuesto a escuchar al paciente (al otro) olvidando sus problemas. Bernardo tendrá características particulares de una persona comprometida con la causa de los demás mucho más, que con la de su propia vida personal. Es por eso que él puede salvar a otros, pero lamentablemente no puede salvarse a sí mismo. Veamos el siguiente cuadro con la eponimia del nombre de Bernardo.

**Cuadro 17. Eponimia del nombre de Bernardo.**



Bernardo responde con sus características a esa persona confiable y soñadora que tiene principios y valores. Sus acciones pasadas no le permiten realizar lo que anhela desde el fondo de su corazón.

Nancy y el encargado son los dueños de la funeraria, son además las personas encargadas como su nombre lo indica de la comodidad de sus clientes. Al inicio el autor los llama un poco despectivamente, sin darle un nombre propio a cada uno, pero a medida que avanza el diálogo nos presenta la intimidad de la pareja y llegan a formar cierta confianza con sus clientes. Son dos personas que se han conformado con su rutina diaria aun cuando saben que no son felices, se han acostumbrado a su forma de vivir y de ver el mundo.

La viejecita corresponde a ese personaje que nos provee de información, pero además ha perdido el sentido del paso del tiempo y el olvido corresponde a cosas que aparentemente carecen de importancia pero que en el fondo lo son. Su inocencia es aceptable y hacerle ver la

realidad es hasta molesto contradecir lo que ella de manera sincera y honesta toma como un hecho. Es un ángel con su inocencia de niña olvidadiza.

La viejecita- Es igual, yo era su mejor amiga, no había semana de Dios que no tomáramos el té dos y tres veces juntas. (La mujer y el desconocido se miran desconcertados) Era el alma más buena del pueblo, sobre todo con sus animalitos. Era primorosa, pri-mo-ro-sa. ¡En fin! Dios nos pesca a veces con anzuelos pequeños... (Béneke, 1990. P. 30).

Percy corresponde a ese personaje oportuno que tiene la experiencia y que cuando habla hace uso de una persona en el cual se puede confiar. Es el que permite que María reaccione y tome la decisión de buscar a Bernardo (el desconocido). La soledad es su fiel compañera y busca la compañía de la familia de Lowellyn.

Percy- (Tras un silencio). Nunca atino a decir nada. Nunca doy con las palabras. (Pausa) Hace poco en el Mississippi se hundió el ferry que transportaba un entierro, se fueron todos al fondo menos el muerto, que flotó en su ataúd. (Pausa.) Yo me siento a veces flotando en mi ataúd. (Pausa.) Estoy viejo, viejo y solo, que es lo peor.

María- La soledad es la misma cosa para los jóvenes que para los viejos. (Béneke, 1990, p. 83).

Conny y Tommy son los nombres de los hijos de Nancy y el encargado el Sr. Lowelly su mundo gira en torno a lo que sucede en la casa mortuoria y los regalos de navidad.

### **3.5. Análisis de la pragmática ética en *Funeral Home***

La pragmática ética se realiza a partir de los ejes principales, Emisor- Mensaje- Receptor: Al crear, el autor, lo hace con todos los códigos y elementos que tiene a su alcance (signos, índices, temáticas, relaciones sintácticas y semánticas, etc.) que le permiten plasmar en la obra de arte sus intenciones. El texto dramático, en cuanto a relato del discurso; presenta un conjunto infinito de lecturas dependiendo del aspecto o eje temático que se quiera destacar. En el análisis tenemos especial interés en señalar la pragmática ética de los personajes protagonista y antagonista donde los valores éticos y morales serán elementos principales en sus relaciones con los otros y mostrar de qué forma les afecta como seres individuales inmersos en una sociedad y en un entorno determinado.

No pretendemos juzgar las acciones o elecciones que cada uno de los personajes debe tomar, sean estas, correctas o no, sino percibir entre líneas el desarrollo y evolución de estos en la obra identificando, a partir de su comportamiento, el tipo de ética que utiliza cada personaje según su actuación, el grado de complejidad que significa para cada uno elegir y sobre todo determinar lo que el autor nos está comunicando, a través de sus parlamentos. Los dos protagonistas (María y Bernardo) deben tomar decisiones que son fundamentales para ellos como personas y para continuar viviendo posiblemente, sin embargo, se encuentran atrapados en normas, reglas y situaciones que les hacen dudar. El rompimiento de la forma “normal” puede ser fatal en este momento y esto hace que no les permita accionar en el momento preciso, sino cuando es demasiado tarde.

Bernardo- Si supieras como hablaba yo cuando era un muchacho, cuando creía en algo y soñaba con envejecer para tener más fuerzas en la lucha y más autoridad para levantar la voz contra las injusticias. (Béneke, 1990, p. 62-63).

Aquí está presente una ética moral de compromiso consigo mismo y con la sociedad que es desarrollada desde joven hasta la edad adulta que nos permite reconocer y recapacitar en todo lo que podemos realizar por nosotros mismos y por los demás. Es la convicción, pero también la fortaleza que nos ayuda a tener fuerzas para realizar nuestros sueños y aspiraciones que se defienden en el transcurso de la vida. Boff señala, en relación con la existencia del ser humano, en su paso por la vida: “La existencia no es nunca existencia pura; es una coexistencia, sentida y afectada por la ocupación y por la responsabilidad por los demás en el mundo, afectada por la alegría o la tristeza, por la esperanza o por la angustia” (Boff, 2001, p. 72).

La primera vez que María, desesperada, manda a llamar a Bernardo como si la situación por la que ha pasado le advierte que vale la pena pensar en ella como persona, como ser humano, como individuo, como mujer y que tiene derecho a rehacer su vida, le reclama su indecisión al no querer que se fuera con él, como si de esto dependiera su felicidad, o refugio que ha estado buscando sin encontrar en los otros seres que ha tenido a su alrededor, pero que está a punto de perder:

María- ...Hace un momento le pedía a gritos al encargado que corriera a buscarte porque eras tú mi única posibilidad de compañía, porque te sentía distinto de los

demás, diferente a toda esa multitud de cuerpos vacíos que han venido jalonando mi vida entera... (Béneke, 1990, p. 65-66).

María expresa sus verdaderos sentimientos y es sincera con Bernardo un desconocido para ella, pero reconociendo que aún está a tiempo de rehacer su vida, sin importar los prejuicios o el qué dirán de la sociedad. La búsqueda razonable de placer a una rendición irracional a cualquier atractivo o tentación, reclama que la – búsqueda razonable – debe ser la actitud, más sensata, Dietrich Von Hildebrand, al respecto nos pregunta: “... ¿Por qué deberíamos ser sensatos? ¿Si la satisfacción meramente subjetiva es la norma? ¿Qué tendríamos que objetar a un hombre, si pretende que él prefiere entregarse a cualquier instinto sin molestarse por cualquier otra cosa que pudiese darle un placer mayor?” (Dietrich, 1962, p.79).

A partir de lo que expresa Dietrich, denotamos que en *Funeral Home* es el reconocimiento de su actuación (Bernardo y María) en esas circunstancias lo que no les permite tomar una decisión precipitada; mucho menos el de expresar sus sentimientos. María se debate entre el valor de lo público que está a la vista de todos y lo privado que implica el tomar una decisión en soledad que puede perjudicarle toda la vida o que puede ser su felicidad entera.

La ética del deber se produce con el conflicto de María quien se debate entre la diferencia entre el valor moral y la mera satisfacción, que tiene significados distintos, no es igual la invitación de algo agradable como tomar una copa de vino y conversar, o pasar la noche juntos, que la exigencia de un futuro o la mirada hacia el mañana con la interrogante de ¿Qué va a pasar después de ese momento de desahogo?

En ese primer momento, se nos presenta la ética estoica cuando Bernardo intenta decir la verdad a María y esta se niega a escucharle y lo despide con mucha elegancia, el personaje manifiesta la urgencia de expresar su amargura y la verdadera razón por la que no promete nada, a pesar de que ella le pide que le mienta, él no lo hace aun cuando puede hacerlo.

El antagonista (Bernardo) no se cree digno de tener una segunda oportunidad, pero sobre todo no quiere arrastrar a María, al vacío y a la soledad en que se encuentra él, no tiene valor para encarar su propia verdad y no se imagina mucho menos que ésta puede ser la



última oportunidad. Esta es una ética estoica porque la moral depende de vivir de acuerdo a la naturaleza ya que los hombres son parte de la misma, es necesario vivir en armonía consigo mismo para desear el bienestar colectivo o de pareja.

La vida y la libertad son vistas no solo en su valor intrínseco, sino en cuanto a dones que se le conceden al hombre que vive en sociedad. Cada individuo trae consigo sus propios dones y otros que son cultivados a medida que se integra a la sociedad. En relación con los dones de la ética cristiana, Dietrich menciona que el don de la libertad que recibe no lo ve como una satisfacción- subjetiva – no tiene el carácter de una manifestación de la bondad y el amor de Dios. “...Si adoro la bondad infinita a Dios y su clemencia que me hizo esos dones, respondo claramente a algo importante en mi mismo a un valor infinito” (Dietrich, 1962, p. 81).

Bernardo no se ve motivado por este don ni tiene el valor, ni la satisfacción de empezar de nuevo y darle un nuevo rumbo a su vida, sabe que el valor implica responsabilidad y estos dones son a su vez valores morales y cristianos que nos indica el grado de compromiso consigo mismo y con los demás.

El estado de ánimo de Bernardo no es el de lucha en ese momento, además se encuentra abatido, sin fuerzas ni esperanza para pensar en un futuro y con alguien a su lado. Ha perdido la fe en sí mismo y en los demás. Para el antagonista Bernardo hay un momento determinante en su vida- ahora en este momento- que tiene un carácter de – bien – para él, valioso e importante, pero es a la vez contradictorio porque es una acción que no puede realizar. Al verse rechazado por María, en su segunda posibilidad de concretar la acción, lo considera como parte del castigo divino y toma la decisión equivocada, el suicidio. Al respecto Kant, citado por Spaemann, expresa:

El hombre no tiene valor sino dignidad. La dignidad del hombre depende de una totalidad de sentido...Su dignidad radica en que no es una parte, sino que en su conciencia percibe que debe hacer justicia, a la realidad como un todo, como ser potencialmente moral, la persona merece un respeto incondicional (Spaemann, 1988, p.104-105).

La vida debe y tiene que tener sentido para los seres humanos, es como la fuerza vital del existir que le mueve en todo su accionar por el mundo. Nos preguntamos, ¿Qué es realmente hacer una buena acción? O lo importante radica en poder realizar esa acción ¿Existen acciones buenas y malas, ¿cómo distinguirlas? Estos autores manifiestan que esos dones de vida y libertad que son concedidas al hombre deben asumirse con responsabilidad porque de ello depende la decisión con los demás y consigo mismo de convivencia y armonía.

Tanto Dietrich como Spaemann consideran que la realidad es diferente para la persona, cada uno vive su propio mundo, y debe tener conciencia de lo que elige ser, no debe culpar al otro de las decisiones que debe tomar en soledad, por absurdas que estas puedan ser, la ética existencialista rompe con sus propias reglas cuando se toma una decisión; los valores, actos y conductas del individuo son su propia responsabilidad.

Hay acciones que lesionan la dignidad del hombre, que afectan su carácter y que no pueden ser justificadas. Todos tenemos responsabilidades y deberes que cumplir, los seres humanos no somos un ser solamente espiritual sino, que nos manifestamos de acuerdo a nuestros sentimientos, en las relaciones con los otros, en las diferentes circunstancias y en el contexto real en el cual nos encontramos. Son nuestras acciones y decisiones las que nos permiten integrarnos socialmente y verificar el comportamiento que como humano doy y recibo constantemente en la interacción con el otro.

Bernardo- Yo no quería tomar contigo una revancha, que tú no merecías. Fue más tarde, María en el calvario de mí, entre cuatro paredes, agonizando de ti, cuando la luz se hizo de pronto, cuando me di cuenta que el milagro estaba allí, que la solución existía. (Pausa). Basta con que tú no llegues a saber jamás la única cosa que puede separarnos. (Pausa)(Con entusiasmo) Nos iremos lejos, a un lugar donde la marea del pasado no suba jamás hasta mojar tu roca. ¡Ah María! ¡Soy feliz! Me siento con fuerzas para comenzar de nuevo, para amar la vida como él a su caballo. (Béneke, 1990, p. 70).

Bernardo explica o por lo menos trata de hacerle ver a María sus temores y miedos que aún permanecen en él y en las decisiones que debe tomar. En este momento siente que aún tiene oportunidad para iniciar una vida nueva, pero no tiene el valor para enfrentar el futuro sin mirar ese pasado que aún le atormenta. El miedo a realizar lo que queremos nos paraliza de tal manera que nos causa una especie de descontrol emocional. Dietrich señala:

La ceguera del valor no es el resultado de una disposición meramente temporal, sino más bien de orgullo... el valor encarna lo verdadero, lo privado objetivamente importante, ocupa un lugar en el orden de las nociones fundamentales distintas de la satisfacción subjetiva. (Dieckrich, 1962, p. 77-79).

Las circunstancias, el dolor y angustias no le permitieron a los protagonistas realizar sus deseos que surgen a partir de su encuentro. Ninguno realiza su acción deseada en el momento adecuado, puede más el temor a considerar que podemos equivocarnos nuevamente a tomar la iniciativa y correr el riesgo. “La conciencia moral es ese pequeño sentimiento de dolor o de ardor en el corazón que nos dice si hemos actuado mal o bien. Está muy ligada a nuestros sentimientos del deber y nos guía en el discernimiento y juicio moral” (May, 2004, p. 46).

En la vida muchas personas nos inhibimos de realizar nuestros sueños por temor al qué dirán, o simplemente porque la elección la tomamos demasiado tarde y no logramos cumplir lo que verdaderamente nos puede hacer feliz. En la ética de Epicuro, el placer es el propósito de la vida, si el alma se encuentra en un estado de paz las necesidades físicas serán menos. Sin embargo, el placer no debe ser algo descontrolado, sino que debe ser racional y moderado. Paraphrasing May (2004) La conciencia moral se relaciona con el sentido de integridad personal, es el hecho de ser consecuentes con principios e ideales, es el “juez interior” de cada ser humano. Opera desde la subjetividad mediante la intuición formada por la socialización, pero orientada por los procesos críticos formales de la educación moral.

Todos los seres humanos tenemos valor, somos audaces y desafiamos a veces al destino o al menos creemos hacerlo, muchas veces, nos enfrentamos al peligro aun conociendo los riesgos que corremos, sin embargo, todos los individuos, debemos considerar los valores morales desde nuestro propio punto de vista, y enfrentar la posibilidad de equivocarnos, pero seguros de que podemos intentarlo de nuevo. Consideramos que en esto radica esencialmente la moralidad de los seres y el verdadero valor de la existencia humana. “El resultado y el contenido de la decisión ética dependerán en gran medida del tipo de razonamiento que se emplea” (May, p. 60).

María-- No es eso lo que me interesaba saber. Una locura, una equivocación, una perversidad misma ¿Quién no la comete en esta vida? Lo que importa no es saber si

San Pedro negó a Cristo, sino saber si antes de negarlo y después de negarlo era y siguió siendo un hombre fiel y valiente. Yo ahora sé que no era una sirena que cantaba, que no había hipocresía en su entusiasmo. (Pausa) Que haya matado a su mujer no significa nada.

Nancy- ¿Estás loca?... (Béneke, 1990, p. 77).

Cuando María, descubre la verdad y la verdadera identidad de Bernardo, es cuando el personaje comienza a revelar algunos sentimientos que estaban ocultos en su ser, es como la esperanza de que se cumplan sus deseos pero con algo establecido y formal de acuerdo a las reglas, principios y normas que la sociedad nos impone, está segura que tiene una salida, una posibilidad de vida, vivir la vida de nuevo y que es junto al desconocido(Bernardo) que hasta ese momento lo ha sido para ella, un ser extraño pero cálido y lleno de ternura deseoso de amar y ser amado.

María- Y vivir con alguien superior a ti, un hombre a quien respetas y junto al que puedes descansar confiada en que la nobleza y la bondad inspirarán todas tus decisiones. Algo más que belleza física, que la violencia del placer; alguien que te traiga la paz, en la dicha como en el sufrimiento.

Nancy- Es una locura lo que estás pensando, tu marido está allí.

María- ¡Pero está muerto! ¿No comprendes? Y yo quiero vivir, ¡vivir! No vegetar entre conformismos y prejuicios sino participar en grande en la aventura. (Pausa) ¿Sabes lo que es la juventud?: Una sed de intensidad. Ahora yo comienzo a ser joven ¡Ah! ¡Que diera por creer en Dios para poder darle las gracias! (Béneke, 1990, p. 78).

María toma conciencia de la realidad y admite con naturalidad la muerte de su esposo, reaccionando de forma valiente lo que le depara el destino, vivir no es lo importante sino vivir con un sentido. El tener un sentido en la vida es un principio ético de lo contrario no merece la pena vivir. La incertidumbre y desesperanza agobian a tal grado al ser, que este puede no sentirse motivado a cumplir verdaderamente sus sueños, y el tener una oportunidad en la vida, cuando estos no han sido realizados es una realidad que debe aprovecharse sin prejuicios sociales de ningún tipo.

Al final las personas que somos apáticas, nos sentimos motivados por la presencia divina, las cosas de la realidad las percibimos como una voluntad de Dios, más que el destino,

no son por casualidad que ocurren las cosas. Todas nuestras acciones en el devenir de nuestros actos, tienen buenas y malas consecuencias y vamos por el mundo siendo portadores de estos principios.

En el fondo, se trata de ver cómo se entiende que Dios se relaciona con la humanidad. Esa relación a su vez, se convierte en el paradigma para las relaciones convivenciales. Si Dios es amor, entonces la acción humana ha de ser expresión del amor (May, 2004, p. 94).

La obra *Funeral Home*, de Walter Béneke, es un drama que nos hace reflexionar en esa difícil situación por la que todos los seres humanos tenemos que pasar de una u otra forma, cuando llegue el momento de la muerte de nuestros seres queridos. Pero nos alerta a que el hombre incomunicado, solo, incomprendido está en el mundo y es semejante a una casa funeraria anónima, limpia pero impersonal y que muchas veces no buscamos alternativas u otras salidas más que la muerte, los seres ante un fracaso sentimental o ante fracasos profesionales se deja abatir y no encuentra otra manera de rehacer su vida.

Béneke, desde que inicia el discurso dramático, con la presentación del ambiente en que se va a desarrollar la obra a partir de las acotaciones, hasta que realiza el cierre total de la acción, nos invita a reflexionar en cada una de las distintas situaciones en que los individuos nos vemos reflejados constantemente, en la sociedad en la que ubica la obra, Norteamérica, tal vez muchas cosas no tienen sentido, para otras culturas como Centroamérica, puede que muestre también muchas diferencias, pero la realidad y circunstancias son similares, en cualquier sociedad donde existan seres humanos con caprichos, costumbres distintas y formas de ver la vida de manera diferente.

La interrelación de sus personajes nos permite distinguir valores morales, culturales, religiosos y éticos de cada uno de ellos, valores que tienen que ver con los sentimientos, pero también con la información, educación y cultura de las diferentes sociedades a las que pertenecemos. Los deseos e insatisfacciones que tienen que ver con los sueños o aspiraciones no realizadas y que la mayoría de las veces quedan frustradas.

Los individuos nos acomodamos y no luchamos por las cosas que tienen sentido o que tienen que ver con las metas u objetivos que cada uno se propone en su vida. En *Funeral*

*Home*, todos los personajes buscan hacer realidad sus sueños no realizados, y las circunstancias les permiten expresar los sinsabores o trampas que la vida le ha deparado y en las cuales se encuentra atrapado y sin salida. Son las distintas relaciones con los otros seres que le rodean los que permiten que sus sentimientos puedan desencadenar todas las acciones que debieron haber realizado y que por motivos ajenos a su voluntad o por no buscar otras opciones, no ha sido posible salir de ellas.

En la vida, todos asumen responsabilidades, de acuerdo con sus intereses, o lo que consideran que es lo mejor para ellos, y lo más adecuado, pero a veces, no se tiene el valor para tomar decisiones, que más tarde les van a afectar de una manera personal.

Esta libertad, que tenemos los seres humanos de poder elegir, es la esencial para que nuestras decisiones, nos permitan formar una ética moral justa y adecuada, pensando no solo individualmente, sino en interrelación con los otros seres que nos rodean. El comportamiento de las personas, obedece muchas veces a la confianza con la que asumimos las diferentes situaciones en las cuales participamos y somos protagonistas, pero en relación con los otros seres que nos rodean de nuestras propias decisiones de lo que podemos elegir a partir de principios, valores, normas no solo de comportamiento, sino de actuar según nuestra propia naturaleza de ser, y de lo que hemos aprendido.

Béneke deja atrapados a sus personajes en una situación fatalista, en un mundo deshumanizado donde la única alternativa es la muerte, pero antes de llegar a decidir, estos pasan por diferentes pruebas y la oportunidad de cambiar su propia realidad es en función de los demás, pero sobre todo en la seguridad y confianza de sí mismo aun cuando sepamos que podemos fracasar, eso es lo positivo en él que a pesar de ver su mundo desolado, triste, sin sentido y sin posibilidades de realizar su propia felicidad, siempre hay algo que da origen y sentido a todas las cosas, Dios.

El autor aborda diferentes temáticas como: el tema de la soledad, la insatisfacción conyugal, la bondad, la ternura, la paz interior, la infidelidad, la frivolidad, la doble moral, el derecho a la felicidad, el valor para defender sus propias ideas, el amor revolucionario, entre otros. Nos lleva a reflexionar sobre el valor para defender nuestros principios y el coraje para tomar la decisión correcta y en el momento exacto.

Entre líneas nos está transmitiendo que el único responsable al tomar sus propias decisiones es el ser humano; porque al final, el que nos puede conducir hacia las exigencias éticas y morales con nuestras acciones buenas o malas es el temor a Dios y será la salvación ante tanto caos y desorden en el que se sumerge la humanidad.

El hombre muchas veces actúa por instinto y reacciona cuando es demasiado tarde y se da cuenta del daño ocasionado al otro o a sí mismo. Es por eso que el actuar en la vida merece ser revalorizado para no proceder de manera egoísta y tener siempre presente que de lo que hagamos hoy en el presente, será nuestro bienestar en el futuro, sin avergonzarnos, culparnos o arrepentirnos por lo que hicimos o dejamos de hacer. Siempre podemos darnos la oportunidad de cambiar y recordar que nuestras acciones son parte de nuestra responsabilidad cada día de nuestra existencia.

Bernardo el personaje antagónico de María es un creyente, tiene fe y confianza en lo divino y piensa en que Dios tiene un plan para cada ser en esta vida, pero su fe se ve envuelta por la fatalidad y cree más en el destino que en su propio concepto de Dios. Las diferentes situaciones de su vida, le han jugado una mala pasada, y le ponen a prueba. Se deja arrastrar por las circunstancias que se le presenta, aprovechando el deseo de cambiar su vida y ser feliz de nuevo. Se arma de valor y pide a María enfrentar la vida juntos, independientemente de lo que ambos han vivido hasta ese momento. Empezar una nueva vida juntos llenos de ilusiones y esperanzas es lo que más anhela.

La fatalidad le acecha y cuando él cree haber encontrado el verdadero amor es sorprendido por una decisión mortal. Al final opta por el suicidio perdiendo su única oportunidad de ser feliz y la muerte, termina con la poca esperanza que había en su alma confusa y triste. María se le presenta como una luz en medio de las tinieblas, para recuperar el tiempo perdido, pero Bernardo una vez más se encuentra agobiado por las circunstancias que su ámbito personal y social le han preparado. No puede enfrentar el momento de ser rechazado por María y es víctima de su desventura.

## **CAPÍTULO 4. Lo Grotesco esperpéntico en *Luz Negra* de Álvaro Menen Desleal (salvadoreño)**

### **Introducción**

La obra *Luz Negra* de Álvaro Menen Desleal, escrita en 1965, y representada en más de cien ocasiones a nivel nacional e internacionalmente. Presenta elementos correspondientes al esperpento grotesco. El autor utiliza lo grotesco para criticar la sociedad de su época, en donde la muerte es considerada como la única verdad que puede reivindicar las acciones de los hombres.

Menen Desleal muestra como el tiempo es testigo sígnico para registrar mesuradamente nuestro accionar por la vida, y que antes de morir, por un instante pasan como en una fotografía las acciones buenas y malas con todos los detalles y vicisitudes de la vida anterior. De tal forma que si tuviésemos que experimentar de nuevo nuestra forma de morir del instante presente, preferiríamos que fuese la más digna posible y el deseo de estar en paz con Dios. Esta será una constante en los personajes durante toda la obra.

Trabajamos con el modelo de Greimas que nos permitió reconocer algunos marcadores textuales en todo el desarrollo de la obra. Además, analizamos la dimensión sintáctica y semántica. Realizamos también la interpretación a partir de las características particulares del esperpento y lo grotesco, elementos que aparecen presentes en el texto.

El esperpento, como género literario, fue creado por Ramón del Valle-Inclán considerado como aquel en el cual se deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y grotescas, crueles pero reales.



#### 4.1. Análisis de la dimensión sintáctica en *Luz Negra*

De acuerdo al título *Luz Negra* tenemos los siguientes referentes sémicos: **Luz** que corresponde a vida, alegría, amanecer, sabiduría, iluminación y **negra** que sugiere oscuridad, tenebroso, oscuro, oculto, dolor, sufrimiento, muerte. En el título el autor nos da pistas de lo que a continuación se dará en la obra. Manuel Velasco cuando se refiere al título de la obra, expresa:

*Luz Negra* es un oxímoron: una combinación de dos palabras o expresiones de significado opuesto como silencio atronador, dulce tristeza, fuego helado, música callada. La figura intenta ocultar un agudo sarcasmo bajo un aparente absurdo: el fanfarrón de la humildad, pacífico furioso, graciosa torpeza, filósofo ignorante, engaño leal. En ese sentido es un absurdo pensar que una luz sea negra; si fuera ese el caso, la luz no tendría razón de ser, pues no sería de utilidad para iluminar determinado espacio (Velasco, 2010, p. 6).

De acuerdo a lo citado ya desde el título se nos presenta una contradicción y en su contenido encontramos el contraste de lo real con lo absurdo y grotesco de la escena que nos presenta el autor, una luz negra para iluminar el ambiente.

Entre las características del género teatral del esperpento podemos mencionar: lo grotesco como una forma de expresión, la deformación sistemática de la realidad, la presencia de la muerte como uno de los personajes fundamentales, ya sea que aparezca como personaje, o que sea la situación principal de la obra. En *Luz Negra* sus personajes protagonistas están muriendo lentamente, y de una manera burlesca y cínica a veces, se burlan del estado agónico y grotesco en que se encuentran sobre todo de la posición de sus cabezas y cuerpo.

Lo grotesco como forma de expresión es también la degradación de los personajes reducidos a un mero signo o a muñecos en forma de caricatura, el abuso del contraste, la mezcla del mundo real y de pesadilla, la distorsión de la escena exterior e interior. La degradación misma afecta el entorno y a los personajes que viven y se mueven en este espacio. Moter y Goter son una muestra de este contraste reducido a la nada. Veamos por separado cada uno de estos elementos a través de las funciones y secuencias dramáticas y de qué forma está presente esta degradación en *Luz negra*.

## **4.2. A- El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas**

El texto dramático en *Luz negra* aparece dividido en dos actos el primero consta de seis cuadros y el segundo de cuatro cuadros.

### **Sec.1**

1. Diálogo de los dos personajes protagonistas Goter-Moter
2. Descripción de cómo están físicamente cada uno, sin cabeza
3. Descripción del significado de estar sin cabeza y cómo se sienten en esta situación.
4. Descripción de cómo permanece el cuerpo de cada uno por el espacio y en diferentes planos.
5. El recuerdo de lo que pudieron hacer y no lo realizaron, lo que fueron y serán. El antes, lo que realmente eran- son y serán dentro de pocas horas.
6. Nostalgia de lo que fueron y no serán más, el sentimiento de lo que son en el presente y serán en el futuro inmediato.

### **Sec.2**

1. Silencio de ambos personajes Goter-Moter. El escuchar pasos que luego se alejan.
2. Ansiedad y necesidad de ser escuchados por el **otro**
3. La sensación de sentirse muertos, inertes sin vida.
4. Reinicio del diálogo para sentirse vivos
5. Decisión de hablar con cualquiera que se acerque a ellos para comprobar que no están muertos y que siguen con vida. Ambos proponen un plan
6. Piensan en una palabra para decir “Amor”, “Dios” o los sonidos que les rodean y les son familiares e inmediatos
7. Discusión por la palabra que deben pronunciar hasta elegir una “Amor” la cual pronuncian muchas veces, hasta darse cuenta que nadie los escucha. Sin embargo, el decirla varias veces y en voz alta, alivia un poco su estado agónico.

### **Sec-3**

1. Entrada del hombre de la limpieza el cual va junto al cuerpo de Moter, lo mira y toca con los pies, se acerca a la cabeza y hace lo mismo cuando sube a la tarima. Sale limpiando la sangre de sus botas y escupe.

Discusión de Goter y Moter por no decir nada. No hablaron como lo habían planeado.

2. Proponen un nuevo plan para verificar si son escuchados.
3. Reflexión de ambos personajes si no son escuchados por los adversarios una vez más.
4. Monólogo descriptivo de Moter de cómo esperaba que viniese la muerte. Una muerte plácida, sin dolor, tranquila, como un piquetazo en el pecho. Una muerte decente.
5. Narración a través del diálogo de cómo es una muerte decente según Moter
6. Diálogo del porqué fueron ejecutados cada uno de ellos. Moter cuenta su inicio por la vida y dice ser un estafador.
7. Goter narra también su vida de revolucionario y nos habla de lo que fue su vida, cuando entró al partido hasta llegar al momento actual. Se presentan con sus nombres (Goter y Moter) ante el público y entre ellos y se percatan que sus nombres se parecen.
8. Se dan cuenta que las partes de su cuerpo que se encuentran sin cabeza tienen movimiento.
9. Reflexión del día, hora y fecha en que han sido ejecutados (tiempo real). Nos ubican en el tiempo y año de Hitler. El Fühler, sin embargo, habla del año de Cristo, Che Guevara, Mao-Stalin, año de la Libertad, de la paz, de la democracia de los pueblos, del amor, hasta terminar con el año de la muerte. Del cabeza sin hombres y de los hombres sin cabeza.
10. Moter expresa que se han movido sus dedos
11. Reflexión del porqué se mueve su cuerpo en relación con sus cabezas. Moter se burla de cómo están sus cabezas. No comprende realmente la posición de su cuerpo en que se encuentra en relación con la cabeza de cada uno y esto le causa risa.

#### **Sec.4**

1. Se escucha risa de una pareja de vista por Moter.
2. Nuevamente la reflexión sobre la presencia de Dios.
3. La pareja aparece en escena riéndose y calla al ver los cuerpos sin cabeza.
4. La pareja es descrita por Goter como una pareja de enamorados que se horrorizan al verlos y prefieren ocultarlos y huir.
5. Horror y asco es lo que producen sus cuerpos y cabezas producto de la sangre.
6. Descripción de la pareja de jóvenes fuertes, alegres y despreocupados.

#### **Sec.5**

1. Entra el hombre que acompañaba a la joven y los observa
2. Cubre con un pañuelo la cabeza de Moter ocultándole la cara
3. Se persigna y sale de la escena

#### **Sec. 6**

1. Moter lucha por quitar de su cara el pañuelo que le puso el hombre soplándolo  
es en vano.
2. Le molesta el perfume y el tejido, pero sobre todo que le impide ver la luz.
3. Hablan de la inteligencia de las moscas y lo inútil que es ahuyentarlas. El pueblo, la gente siempre trae moscas dice Moter.
4. Diálogo sobre las miradas de la gente y su actitud ante el acontecimiento de la muerte.
5. Pregunta Goter. Moter le dice que le miraban con odio y satisfacción Goter se entristece y llora no sabe si por él o por Goter.
6. Cortar cabezas es hacer justicia y esta es ciega y pensar que se castiga con la Muerte esta es la ley de los hombres.
7. Moter habla que su muerte fue un espectáculo para todos los presentes.
8. Goter silba para no oírle y Moter sopla el pañuelo. Y le obliga a Moter a no fingir.
9. Intentan de nuevo tener un plan para que les vean y escuchen y se percatan que

han empezado a olvidar las cosas que consideran son importantes.

10. Inician nuevamente el diálogo sobre sus actividades que realizaban antes de ser ejecutados.

11. Moter siente que le faltan las fuerzas y piensan que están muriendo y nadie les oye.

Inicio de un nuevo plan para que les escuchen. Gritan desgarradoramente, pero con esperanza de ser escuchados por alguien.

### **Secuencias del segundo cuadro**

#### **Sec.1**

1. Es de noche y Moter sopla insistentemente el pañuelo sin ningún resultado.
2. Reconocen que es de noche. Diálogo siempre sobre las moscas

#### **Sec.2**

1. Entrada de la niña con velas en las manos y le quita el pañuelo a Moter. Y coloca velas alrededor de Moter.
2. Discusión sobre la personalidad de la niña si era un ángel o una niña. (es un ángel).
3. Moter y Goter tienen la esperanza que entre el hombre de la escoba a la escena.
4. Moter piensa que Dios es inmisericorde y Goter le dice que hay que confiar.

#### **Sec. 3**

1. Escuchan sonidos que permiten creer que alguien se acerca a la plaza
2. Preparan de nuevo el plan de hablarle

#### **Sec. 4**

1. Entra **El Ciego** a escena con el bastón y un perro, él no los ve, pero las cabezas si pueden verlo.
2. El Ciego se detiene a oír y establece el diálogo con Goter y Moter
3. Le preguntan cómo es su nombre y El Ciego dice que cuando se pierde la luz, se

pierde el nombre; cuando se pierde el nombre, se pierde el hombre.

4. El ciego habla de su perro como su amigo fiel y Goter menciona a Joan Miró “El perro ladrando a la luna” y El ciego menciona que prefiere un perro de Spinoza: mudo.

5. Cambian la conversación porque el ciego se quiere sentar y las cabezas le dicen que está sucio de lodo y porquería él pide ayuda, pero le dicen que no pueden darle más que instrucciones para que se siente.

4. Diálogo de las cabezas con el ciego preguntan cómo quedó ciego, de donde viene y hacia dónde se dirige.

5. El ciego cuenta su historia de cómo perdió la vista él luchaba por la liberación en Argelia. Su historia terrible, dolorosa y muy triste. Es preferible la muerte y solo espera por ella, Goter dice que se salvó del suicidio por la curiosidad política y Moter expresa él se salvó por el temor de hacerse daño.

6. Cambio de conversación, se habla del tiempo y del lugar su utilidad y para qué ha servido. Goter y Moter le hablan de la ejecución. Extraño lugar donde se mata a la gente sólo porque piensa.

7. ¿El ciego pregunta si se conocían antes? Y que porqué los mataron en la plaza. Es guiado por Moter hasta lograr tomar la hoja del suelo la deje frente a sus ojos. Moter lee la hoja que justifica la ejecución.

8. El ciego no está conforme con lo que escucha y dice haber oído un mandamiento Municipal y Goter dice que escuchó un canto de libertad y paz.

9. El ciego decide marcharse, pero antes les dice que uno de ellos no puede caminar y que pueden asociarse que él puede llevar a uno sobre sus hombros, pero ellos agradecen la propuesta y deciden quedarse, pero no le dicen la verdad al ciego.

10. Moter dice cosas incoherentes sobre el tiempo. El ciego pregunta el nombre de la Plaza manifiesta ser un coleccionista. El nombre es Plaza Libertad.

11. El ciego se retira de la plaza y se despide de Goter y Moter. Ambos están contentos porque el ciego les escuchó y creen que son fantasmas. Sin embargo, tienen la esperanza que aparezca el hombre. Inician nuevamente el diálogo recordando la guerra donde perdió la vista el ciego Argelia o Vietnam y discuten sobre el lugar.

12. Descripción sobre cómo se sienten y la sensación de cuando fueron ejecutados el

antes y el ahora.

**13.** Hay un nuevo intento de hablar, pero están agotados han perdido la esperanza y las fuerzas, escuchan música el **Réquiem de Verdi**. Moter se preocupa por Goter.

**14.** Entra el hombre y se alegran. Moter y Goter empiezan a decir Amor. El hombre no parece escucharles, barre y lava la sangre que salpica sus cabezas. Termina esta escena con la música de Verdi y las acciones del hombre en medio del grito de ambos con la palabra Amor.

#### **4.3. B- Estructura dramática de la obra *Luz Negra***

1. **Organización del discurso o relato dramático de *Luz Negra*.** El texto está organizado en un acto, dos cuadros y un epílogo. Las secuencias dramáticas permiten la fragmentación del texto a partir de lo dialógico, nos cuentan el **antes**, el **ahora** y el **después**. El prólogo nos ubica el estado en que se encuentra la escena, “Oscuridad total o luz total”, lo pone a juicio del director y nos presenta el accionar del hombre al entrar a escena:

Entra el hombre. Le han cortado la cabeza y tiene las manos atadas a la espalda. Dice un monólogo-que podría igualmente llegar del espacio- (aquí también nos da opciones el autor para que pueda aparecer la voz en off) con el tono propio de quien pronuncia una parábola. Sufre; más dentro del sufrimiento, se adivina un gozo que, con todo, no nos convence. Se mueve con una floja, lenta naturalidad. O permanece quieto. Un silencio antes de comenzar (Menen Desleal, 2010, p. 9).

En toda la acotación, el autor nos da distintas posibilidades de interpretación como son la ubicación del espacio, el sufrimiento del hombre y la razón de este dolor, la forma natural con que se mueve o se queda quieto, entre otros. En esta primera escena conocemos como es la especulación del porqué le cortaron la cabeza o la aceptación del sufrimiento que experimenta; pero el autor hace sus propias observaciones de cada una de las acciones del personaje, hasta del sentimiento de dolor que debe experimentar para inmediatamente hacer una larga acotación de las acciones que realiza tanto el verdugo como el hombre que va a ser ejecutado y que corresponde al monólogo interior del hombre.

El verdugo afila una vez más-la última vez- el hacha. Yo aprieto mis dedos por el frío y porque con esa preocupación profesional suya en los detalles, el verdugo evidencia

que intuye lo que en mí es ya certeza: que el condenado es él. Que yo soy el verdugo (Desleal, 2010, p. 13).

2. La estructura dramática rompe con la convención tradicional y se emplea una confrontación con el público en el que se le increpa directamente para distanciarlos de la realidad o hacerles olvidar su propia existencia.

3. La utilización de los elementos de sorpresa con cada una de las intervenciones de los personajes que van apareciendo a medida que avanza la trama de la obra.

4. La sintaxis utilizada y el uso del elemento dialógico en los personajes principales

5. La introducción de referencias de personajes y lugares reales de la vida moderna como son: América Central, el hotel Balmoral, África, Argelia, El arco del triunfo, Hitler.

#### **4.4. C- La secuencia y su contexto en *Luz Negra***

La secuencia y su contexto en *Luz Negra* de acuerdo al planteamiento de Greimas. La intercalación en la primera secuencia denominada un patíbulo en el centro de una plaza en el que se encuentran dos humanos que han sido ejecutados y que yacen sus cabezas y sus cuerpos desparramados en el espacio (sangre y desorden). El engarce de las secuencias intercaladas y autónomas en la continuidad del discurso suele ser designada con el nombre de inserción Greimas (1976). La intercalación aparece no como una conexión sino como la expulsión de una secuencia fuera de la linealidad del texto, expulsión efectuada por procedimientos de disyunción temporal y espacial.

El desembrague, según Greimas (1976), es el mecanismo que permite la proyección exterior de una isotopía dada de algunos de sus elementos, con vistas a instituir un nuevo “lugar” imaginario y, eventualmente una nueva isotopía. El desembrague temporal se da en *Luz Negra* por la notación: “**Recién pasado el mediodía**” (Desleal, 1965, p.15) que disyunta la secuencia intercalada de la temporalidad general del texto. La isotopía temporal es el resultado de una anacronización que destruye parcialmente la linealidad temporal del discurso. Greimas (1976). Cada uno de los protagonistas, es consciente del lugar donde se encuentra y el estado en que se encuentra su cuerpo a esa hora del día.



El deíctico **Recién** presupone **hace poco-después** (La semiótica del texto). Siendo **Recién** el presente imaginario del relato obtenido a su vez por un primer desembrague temporal que lo había presentado como un **ahora** sin relación con el tiempo del enunciado. El desembrague espacial es anunciado por el verbo **yace**, y que denota inmovilidad del personaje Goter y **mueve los ojos** implicando que la única acción de movilidad son el movimiento de los ojos o el desplazamiento por el espacio que hace el personaje a través de sus ojos: “Goter yace, la cabeza vertical en un sitio y el cuerpo horizontal en otro, sobre la tarima. Mueve los ojos hacia todos los rumbos posibles. Abajo en el pavimento, Moter en iguales condiciones” (Desleal, 2010, p.15). A partir de la inmovilidad de sus cuerpos y cabeza lo único que se mueve desplazándose por el espacio son los ojos de Goter.

#### **4.4.1. La organización interna de las secuencias en *Luz Negra***

Organización paradigmática en el discurso dramático de *Luz Negra*. La organización interna está señalada por los demarcadores de la secuencia 1 y 2.

La secuencia 1 en su conjunto, aparece dividida en parlamentos sencillos y la segmentación está reforzada por la instalación de una batería de demarcadores que son:

- Los deícticos temporales (**ahora, recién**)
- Los nombres propios de los personajes (**Moter-Goter**)

A continuación, se presenta las secuencias de cada cuadro y el micro relato que se encuentra en las secuencias dramáticas.

**Cuadro 18. Secuencias de cada cuadro y los micros relatos de *Luz Negra*.**

Acto	Cuadro	Secuencia	Micro-secuencia
1	6	1	6
		2	7
		3	11
		4	6
		5	3
		6	11

Acto	Cuadro	Secuencia	Micro-secuencia
2	4	1	2
		2	4
		3	2
		4	16

**4.5. Los signos no lingüísticos en la obra *Luz Negra***

El tono en toda la obra es de mucho dolor aun cuando los personajes no lo demuestran en su expresión verbal. Por la posición en la que se encuentran, y el estado agónico que muestra la didascálica, deducimos que es doloroso, el estar consciente de que se está muriendo, poco a poco, sin poder hacer nada. Sin embargo, el valor que tienen ambos personajes a través de la solidaridad y el querer mejorar como persona, les hace más humanos. Su tono de angustia se convierte en una súplica que lo único que les importa en ese momento es ser escuchado. Se establece el diálogo de las cabezas, en medio del silencio que impera en el lugar. Sus voces rompen con el sentido agónico y doloroso de la escena. El contraste del diálogo divertido, pero grotesco, y absurdo, contrasta con la situación de dolor y angustia de los personajes. Es hasta la entrada del hombre, que ambos intentan ser escuchados, por las personas que aparecen a su alrededor, por supuesto sin obtener respuesta alguna, hasta llegar al punto de gritar, para ver si alguien ha notado su presencia y son escuchados.

En relación a la gestualidad a partir de las didascálicas sabemos que el protagonista/antagonista, no tienen muchas alternativas para moverse de un lugar a otro. Es la mirada la que realiza todas las acciones, gestos y movimientos que nos indican la

incomodidad en que se encuentran sus cuerpos y cabeza. Sin embargo, tenemos la mirada del hombre que es vacía y perdida, solo está centrado en su trabajo, como una especie de automatización rutinaria. La sangre que lava y barre ya no causan ninguna reacción en su semblante estático y frío. La sorpresa y temor de parte de la pareja, donde lo que más importa, es su amor, y no lo que acontece a su alrededor. Solo la niña, los novios y el ciego, son los que muestran sentimientos, que podemos visualizar a partir de sus acciones que realizan, cuando ve (en el caso de la niña o los novios) la forma en que el sol molesta los ojos de las cabezas y las moscas que maltratan con su vuelo, la mirada de los protagonistas. La acción de tapar con un pañuelo una de las cabezas, tiene dos connotaciones una para evitar el sufrimiento en que ambas cabezas se encuentran y, por otro lado, evitar ver la mirada triste y dolorosa de un rostro que está muriendo. En el caso del ciego, su conversación y acciones permiten acompañar a Goter y Moter en sus últimos momentos y acompañarse él mismo, en el devenir de su vida triste, dolorosa y sin sentido.

Las acciones son realizadas por el lenguaje verbal de Moter y Goter. Es a través de su diálogo que se expresan sus necesidades y anhelos de tener una última oportunidad de ser vistos y escuchados por alguien. Su angustia y desesperación son transmitidas en los parlamentos que sostienen. Las acciones principales están dadas a través de su mirada y las acciones que realizan los otros personajes antagonistas con sus cuerpos y cabezas antes, durante y después que han sido decapitados.

Con respecto al vestuario, el autor no hace una descripción detallada del atuendo de los personajes, pero sí menciona algunos elementos que forman parte de la indumentaria cotidiana, y personalidad de cada uno según su oficio o condición social.

Moter- ¿De qué te ríes ahora?

Goter- Nada hombre. Uno de los zapatos tiene un agujero en la suela. Fue el agujero que me hizo caer... (Desleal, 2010, p. 18).

No hay un vestuario determinado para los protagonistas, porque sus cuerpos están hechos pedazos, pero sí de los otros personajes como son el hombre, que corresponde a un atuendo de trabajo de limpieza al aire libre. Se hace énfasis en sus botas de hule, porque lava, barre y tira agua. El vestuario de los novios de un nivel medio porque el pañuelo con que tapa

a Goter tiene mucho perfume. Y el blanco impecable de la niña que nos sugiere la inocencia y pureza en contraste con el rojo de la sangre del suelo. El negro del verdugo con su cara tapada para ocultar su identidad.

En el segundo cuadro la acotación que hace Desleal con respecto a la iluminación y el ambiente señala: “Ha oscurecido. Cesó el viento. Moter sopla insistentemente el pañuelo”. (Desleal, 2010, P. 79). La luz es utilizada como un símbolo de paz, armonía y encuentro consigo mismo, sobre todo en el último momento en que ambos protagonistas lo necesitan. Es la luz hacia una nueva vida que como un ángel les hace sentir paz y armonía en medio de tanto dolor y angustia. La obscuridad representa esa luz que todos esperan ver al momento de su muerte al igual que en la muerte de Jesús en sus últimos momentos de su agonía cuando todo se oscurece y hay un estremecimiento en el lugar de los hechos. Lo ambital contribuye a pasar de un estado público y abierto a los demás, a un momento de mayor intimidad provocada por la luz que se opaca, así como la vida.

Goter- Tal vez soy yo mismo. Esas llamitas son todo lo que queda de nosotros: tan endebles y tan inermes, como inermes y endebles fuimos siempre nosotros. Una pequeña ráfaga de viento, y todo ha terminado. (Desleal, 2010, P 88).

La música es un elemento conciliador en el momento final en que se siente el vacío, la soledad y la angustia de permanecer consciente en el último instante. El temor de quedar solo hace que Moter se acerque mucho más a su compañero Goter

Goter- (Dulcificado) ¿Oyes música?

Moter- ¿Música?

Goter- Lejana... Placentera...

Moter- ¿Qué música?

Goter- El Réquiem de Verdi. Escucha. Un silencio. (Desleal, 2010. p. 128)

La música al igual que la luz es un elemento que se manifiesta como cómplice de ambos personajes y procura dar cierto estado de reconciliación con el otro, pero sobre todo consigo mismo. Es la que permite un momento de regocijo y acompañamiento con el otro para no sentir la soledad y el vacío mientras se pierde la vida. No es cualquier música sino un

réquiem, para el descanso eterno “El **réquiem de Verdi**” en el cual hay una identificación de la melodía con el estado anímico de los personajes.

El decorado no presenta grandes complicaciones la obra se desarrolla en el centro de la plaza. En el primer cuadro hay desorden y basura que se mezcla con la sangre de los dos personajes que son decapitados. El ambiente que se describe es cuando ha pasado la ejecución. La acotación dice: “Un patíbulo en el centro de una plaza. Basura, sangre y desorden. Recién pasado el mediodía, el sol pega sobre la escena. Moscas, muchas moscas”. (Desleal, 2010. P. 15). No hay más que sangre y suciedad ocasionada por la ejecución y la multitud que asistió y dejó el lugar en ese estado. Aparentemente el lugar se manda a lavar, pero no queda totalmente limpio.

#### **4.6. Análisis de la dimensión semántica de *Luz Negra***

Espacio escénico, tiempo y sentido de la obra *Luz Negra*. El espacio y ambiente en la obra corresponden a un espacio público y que representa los escenarios dominantes donde sus interiores míseros, calles inseguras, sombrías y oscuras forman parte de la vida cotidiana de muchas personas. Una de las reflexiones más importantes que plantea la creación esperpéntica es, si se trata de una imagen deformada de la realidad, o si se trata de la imagen fiel de una realidad deforme. En nuestro análisis de *Luz Negra* veremos cómo estos elementos que caracterizan el esperpento son utilizados por el autor para mostrarnos la deformación de la sociedad de su tiempo. La plaza pública el lugar donde transcurre toda la obra denota ese lugar común por donde transita mucha gente y donde se realizan toda clase de actividades. Es un sitio representativo de muchos acontecimientos.

El significado de los personajes en *Luz Negra* son reflejos de la miseria humana deformes y grotescos donde casi ni se reconocen, son seres sin vida, ausentes y vacíos. Manuel Velasco dice cuando se refiere al prólogo de Leal:

Goter, incluso, siente movimiento en una de sus piernas. Moter siente que se han movido sus dedos, quizá para espantar algunas moscas. Piensan en un plan, pero al mismo tiempo se sienten quebrados, por dentro. Menéndez Leal parece decirnos que la mente es el cuerpo y el cuerpo es la mente, por lo que no debería de existir esa brecha entre la necesidad de tener certezas y el denso movimiento (Velasco, 2010, p. 6).

No hay ninguna división entre la mente y el cuerpo, cada uno responde a una necesidad vital del ser vivo y su movilidad es una garantía del existir, de saber que aún no está muerto. Su accionar por la vida obedece a objetivos concretos que tiene que realizar. El tiempo en que se desarrolla la obra obedece a un tiempo histórico de cualquier país donde se realizan este tipo de actos en nombre de la justicia. En el texto se hace referencia a otros momentos históricos que han sido sangrientos y de mucha tortura y violencia para los protagonistas. Además, que ha marcado a cada uno y ha dejado huella en su alma y en su cuerpo. Los personajes cuentan su verdadera historia que fue parte de su vida, y que ahora perpetúan con pesadumbre, permaneciendo en sus recuerdos. Se realiza una retrospectiva y recuento de las acciones vividas hasta quedar en completo silencio.

Este accionar de un actante, pasa a ser parte del otro, como si el tiempo que toma para revisar los detalles, le permite dar más oportunidad de vivir a su víctima, siendo él mismo el victimario para convertirse en un momento angustiante para ambos. El tiempo presente del accionar de ambos personajes permite que se detenga y se alargue de manera tal que se miren las acciones como si se realizaran en cámara lenta. Tanto la víctima como el verdugo quieren prolongar el momento porque de esa manera se puede redimir un poco la conciencia: “Ahora subo paso a paso, los escalones del cadalso. Lo hago lentamente, morosamente, no solo porque llevo atadas las manos a la espalda sino también porque con esa lentitud y morosidad, sufre el verdugo; es decir, mi víctima” (Desleal, 2010, p. 13).

El movimiento de uno permite aumentar el accionar del otro y crear en el sentimiento la angustia de la espera, cada uno desea que el tiempo pase sin prisa, porque ambos serán responsables de la acción a ejecutar. Michel Foucault en su texto *Vigilar y castigar* expresa:

El castigo se convierte en la parte más oculta del proceso penal. Lo cual lleva consigo varias consecuencias; la de abandonar el dominio de la percepción casi cotidiana, para entrar en el de la conciencia abstracta; se pide su eficacia a su fatalidad, no a su intensidad visible; es la incertidumbre de ser castigado, y no el teatro abominable, lo que debe apartar del crimen; la mecánica ejemplar del castigo cambia sus engranajes (Foucault, 1995, p.17).

Para Foucault el proceso es más doloroso y fatal que el castigo mismo porque tanto el verdugo como el castigado ofrecen todo un espectáculo antes de llevar a cabo dicha ejecución.

La descripción de todos los elementos que forman parte de la escenografía de la muerte, como es la forma en que se encuentran los cuerpos separados de sus cabezas, y el espectáculo que provoca a quienes lo observan, es acompañado del monólogo del hombre; esta escena es esperpéntica y grotesca.

Me detengo arriba y veo, en redondo, los ojos ávidos de la multitud. Yo puedo ver ese paisaje cara a cara; el verdugo, pese a la negra máscara que grita su identidad sólo puede verme a mí. Y tiembla. Estoy seguro de que tiembla. Necesita para disimular sus estremecimientos, sujetar duro el hacha. (Desleal, 2010, p. 14).

El final de la didascálica es la descripción de lo que ambos personajes pueden hacer, pero no solo de acciones, sino de sus sentimientos y conflictos internos, la situación de uno implica una acción más agobiante para cada uno de manera individual, pero también de manera colectiva. Ambos personajes, a pesar de no expresar en palabras todo el sufrimiento y tensión que causa este momento, lo manifiesta en sus gestos de dolor y angustia de no poder disimular ante los demás el malestar y estremecimiento que causan los estertores de la muerte. Ver a su verdugo a través de la máscara crea un desconcierto y pesadumbre, porque tiene tiempo para reflexionar en la horrible situación en que se encuentra su contrincante más que en los destrozos de su cuerpo.

Cuando apoyo el mentón sobre la casta superficie de madera, el verdugo levanta el filo y lo descarga con un supremo esfuerzo, sin pausa ni tardanza. Mi cabeza rueda, y se desploma mi cuerpo; pero su esfuerzo me redime a mí, y esclaviza para siempre a mi víctima. El verdugo mira mi sangre, y yo clavo los ojos en el cielo (Desleal, 2010, p. 14).

La distorsión se produce entre el momento trágico de la situación (es decir las acciones de los personajes) con la descripción grotesca, a través de las imágenes que presenta el autor la escena la describe de forma irónica; cómo rueda en el suelo su cabeza y cuerpo aún con vida. Foucault expresa en relación a este tipo de tortura que: “El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault, 1995, p.18).

La pena no es solamente corporal y física, sino que es el sufrimiento del que lo ejecuta constituido por el sentimiento mismo del castigo realizado, más que el dolor o sufrimiento del que lo recibe. Esta es una escena esperpéntica, cruel y grotesca para los actantes de **ejecutado** y **verdugo**; porque ambos son protagonistas de los hechos y el resultado es para ambos más doloroso aun cuando ninguno de ellos lo manifieste. A la vez es una escena llena de sufrimiento y dolor para la víctima en la que ve su propia cabeza rodando por el suelo y su cuerpo desplomado como si fuese un objeto más de la escena. Para el victimario o verdugo es torturante también porque es él quien realiza la acción de la ejecución y siente un desasosiego indescriptible y un desatino al realizar la acción porque ni siquiera sabe si es adecuada o no su actuación. A. Louis citado por Foucault (1995) expresa:

... la experiencia y la razón demuestran que la manera usada en el pasado de cortarle la cabeza a un delincuente expone a un suplicio más espantoso que la simple privación de la vida, y esto es el deseo formal de la ley, para que la ejecución se realice en un solo instante y de un solo golpe; los ejemplos prueban lo difícil que es lograrlo. (Foucault, 1995, p. 20).

La tensión que provoca para ambos víctima-victimario será una sensación de abandono total donde el tiempo y espacio se vuelve uno solo. En las disfunciones temporales y espaciales alrededor de la temporalidad, la didascálica nos muestra: “Recién pasado al mediodía, el sol pega sobre la escena...” (Desleal, 2010, p. 15).

Desleal nos ubica no solo en el lugar de la acción, sino que también nos marca el tiempo, la hora que es, y nos da pistas sobre el estado en que se encuentran sus personajes, el dolor y la incomodidad en que permanecen sus cabezas y sus cuerpos, durante todo este tiempo soleado al inicio, y oscuro al atardecer. La mezcla de la realidad con el montaje de la preparación de la escena, incluso con el público participante de la ejecución que forma parte de los preparativos. El tiempo no es cómplice de la realización de la muerte de los protagonistas, sino todo lo contrario, podría ser al atardecer sin luz o en la oscuridad, pero en este caso es a plena luz del día y transcurre la agonía hasta la puesta de sol, casi al anochecer. El castigo de privar de la vida es privar de la luz también, pero este contraste de agonía y suplicio, combinado con la plenitud del día, hace más doloroso el último momento antes de la muerte, porque esta se produce muy lentamente. El tiempo se transforma y cumple con los designios de la muerte.



#### **4.7. La temporalidad en *Luz Negra***

La temporalidad será una constante durante toda la obra, este es un elemento que nos guiará desde que inicia hasta que termina y también es un garante durante todo el diálogo. El conflicto del tiempo mantendrá la tensión entre ambos protagonista-antagonista. Al autor maneja este elemento a partir de prolepsis y analepsias, o como una acción a realizar o que pudo ser realizada. Pero también maneja las anacronías que nos permiten visualizar a los dos personajes (Goter y Moter) en esos momentos cruciales como es el recorrido que hacen antes de llegar a la muerte. Desde el punto de vista del tiempo este proceso se da en las primeras secuencias del texto dramático y se presenta en todo este primer acto incluyendo el prólogo. El autor nos muestra el antes de la ejecución vs durante la ejecución y después de la ejecución.

##### **a) Antes de la ejecución vs durante la ejecución/ después de la ejecución**

El tiempo es descrito por el diálogo de los personajes durante todo este primer cuadro:

Moter- Me molesta su perfume y su tejido; son ordinarios. Y me impide ver; sólo percibo el resplandor blanquecino de la luz.

Goter- No temas debes tener fe.

Moter- ¡Tener fe! La fe es miedo.

Goter- Al menos; las moscas no te molestarán.

Moter- De todas maneras, las siento arrastrarse por el pañuelo y oigo el ruido de sus alas (Desleal, 2010, p. 54).

Cada uno de los protagonistas describe el tiempo en que les ha tocado vivir y las diferentes circunstancias en las cuales se han visto inmersos en relación con otros personajes. Es un tiempo de angustia y dolor porque la situación en que se encuentran ambos protagonistas es grotesca y humillante; pero también es de esperanza, porque cada uno cree que tiene una última oportunidad de poder realizar las acciones que no pudieron hacer antes, por diferentes circunstancias y que ahora se ven tan fáciles de poder lograr. El **Ahora** es la oportunidad que tienen los protagonistas de cambiar su forma de ver la vida y a las demás personas, ser diferente y actuar de manera más consciente. Todo este accionar de los

personajes dentro de la obra, se descompone en dos categorías desde el punto de vista temporal.

- ✓ Antes / durante/ después / =pasado / presente / futuro
- ✓ Ejecución/ agonía/ muerte = antes /ejecución / vida

Existen categorías nominativas en *Luz Negra* que realizan un periodo de la temporalidad en que transcurre la ejecución y la agonía de ambos personajes Goter y Moter pero también, es el paso a la vida, independiente de las acciones buenas o malas que hayamos realizado, pero que en algún momento hemos reconocido como nos hemos comportado en el curso de nuestra vida, como es el caso de Moter quien hace una revisión de su vida pasada y las acciones no realizadas.

El espacio teatral queda limitado en el prólogo, en la oposición de oscuridad y luz total. Resulta contradictoria la oposición de oscuridad como el reflejo total de luz.

#### **b) /Oscuridad / vs /Luz total/**

La oposición de ambos elementos en esta secuencia es determinante, la **oscuridad** denota muerte, sufrimiento, angustia, agonía, tinieblas, maldad, miedo, temor, soledad, en oposición a **luz total** que es un indicador de vida, nacimiento, plenitud, gozo, esperanza, ilusión, claridad en las ideas. Ambos personajes tienen vida, pero están en un estado agónico donde cada uno inicia el recuento de su vida pasada, lo que fueron, lo que son en el presente en ese estado de angustia, dolor, sufrimiento, ansiedad y la esperanza de lo que pueden ser en el futuro. Luz total porque hay un reconocimiento de las acciones vividas y de revisión de lo realizado, a través del purgatorio mismo, como es el morir lentamente y ser consciente de ese paso trascendental de salir de la oscuridad hacia la luz, que es el reconocimiento del amor a Dios de los hombres.

Espera que en la eternidad desaparezcan todos esos dolores, pero aquí en la temporalidad, aunque son muy intensos, no está dispuesto a soportarlos con el ánimo y a humildad característico del creyente. Y, sin embargo, sigue manteniéndose en relación con Dios y esta es su única felicidad. Lo más espantoso sería para él tener que prescindir de Dios... (Kierkegaard, 1969 p. 152).

El antes de ser ejecutados = oscuridad que corresponde a ese momento en que se está entre la vida y la muerte como algo negro, tenebroso, oscuro, angustiante y doloroso. Es el estar en la vida sin un propósito pleno y consciente, sin sentido e ilusión, casi muerto en vida como se dice muchas veces para referirse a ese estado agónico y atormentado de las personas: “Sos un muerto en vida”. El otro es tener la plena conciencia de que vale la pena morir para vivir en el recuerdo de los otros o por las obras que hemos realizado.

La denominación semántica **durante** = **luz total** como una denominación plena referida al tiempo axiológico por los valores del inicio del alma, donde esta se prepara para pasar a otro estado puro, iluminado, pleno. Es el estado en que se valora toda una vida en fracciones de segundos, lo bueno y lo malo que hemos hecho y también las cosas que no hemos podido realizar y queremos llevar a cabo, pero ya no hay mucho tiempo. Este tiempo de oscuridad/luz total es el momento en que las cosas y objetos tienen sentido y se logra cierta paz emocional consigo mismo y con los otros.

En la vida los seres humanos tenemos circunstancias en que podemos hacer un recorrido total de lo que ha sido nuestra vida, a partir de la experiencia nueva que estamos viviendo en ese momento. Se dice que antes de la muerte se logra el arrepentimiento y se puede corregir las acciones o al menos pedir misericordia por lo malo que hemos hecho en vida. Cada uno de los personajes tiene la oportunidad de expresar sus temores, deseos y aspiraciones que tiene en la vida; pero también puede manifestar su inconformidad en no haber logrado todos sus propósitos y es eso lo que le lleva a pedir con toda vehemencia que su vida pueda extenderse un poco más.

#### **4.8. La espacialidad en *Luz Negra***

La espacialidad en *Luz Negra* queda bien definida en la didascálica que abre la escena y sigue resonando en el **ahora** del primer cuadro y el **prólogo** que es expresado por el hombre. “Ahora, subo, paso a paso los escalones del cadalso” (Desleal, 2010, p. 13). El autor describe con todo lujo de detalles los pensamientos de los juzgados y el lugar donde se realizará la ejecución sin perder ningún detalle, es un acontecimiento más; donde la gente se reúne para comentar y hacer sus propias conjeturas de la razón por la que fueron ejecutados.

Esta acción determinante que nos indica que hay una aceptación del paso que se va a realizar no como una mera resignación sino con una capacidad de convicción de que la muerte es más que la espera lenta de una vida sin sentido. Esta visión de la muerte es una deformación de la realidad, porque lo real se mezcla con lo irreal; (ficción-realidad) es como si no estuviera pasando, pero es real. La conformidad que denota el ejecutado es prácticamente un ensayo de la muerte sin prisa, tomando todas las precauciones y realizando las acciones de la forma más tranquila, como si fuese realmente el ensayo de un gran espectáculo, donde todos los participantes estarán presentes y dispuestos a dar lo mejor de sí. Este texto es un monólogo interior para su conciencia donde cada protagonista-antagonista, realiza una revisión de su existencia a partir de sus acciones pasadas, presentes y futuras: “Lo hago lentamente, morosamente” (Desleal, 2010, p. 13).

Hasta ese momento, el hombre está de pie caminando lentamente no solo porque tiene las manos atadas a la espalda sino por hacer del tiempo real más largo, no de distancia sino de espacialidad, ha permanecido erguido, firme y en pie y es hasta el final del prólogo, al terminar el monólogo que el hombre expresa: “Cuando apoyo el mentón sobre la casta superficie de madera, ... “(Menen Desleal, 2010, p. 14).

Toda esta escena es grotesca y esperpéntica la forma en que se degrada la condición del hombre de humano a objeto, su cabeza que rueda como si fuera un balón, el contraste de lo humano con lo inhumano y la distorsión que se presenta a la vista del hombre mismo, su cuerpo esparcido por el suelo, la dignidad del ser humano hecha pedazos sin ninguna misericordia como si fuese un objeto cualquiera que se encuentra tirado en la escena del crimen (la ejecución) y la conciencia de estar vivo y presenciando todo lo que pasa a su alrededor por ejemplo:” El verdugo mira mi sangre y yo clavo los ojos en el cielo” (Menen Desleal, 2010, p. 14).

Su posición erguida que nos da indicio de dignidad, valentía y decisión pasa a una de vencido, casi en cuclillas, pero sin perder su dignidad de hombre hasta ver desplomado su cuerpo por el suelo. La derrota corporal es vista como en una cinta grabada sin perder ningún detalle. El carácter consciente nos permite visualizar en detalle la forma en que se nos priva de lo máspreciado para el hombre: la libertad y en este caso el derecho a la vida. Hay sin embargo en esa mirada hacia el cielo, la esperanza de la misericordia de Dios ante todas las

cosas inhumanas que el hombre realiza por su propia voluntad o por mandato de alguien que tiene más poder.

Hasta ese momento su cuerpo permanece en el suelo y pasa de un estado activo a uno más pasivo. Es decir, ya no hay mucho que hacer, se ve derrotado en una posición incómoda y sin sentido, se siente mal física y emocionalmente. Este estado puede marcar mareo o náusea para el ser humano donde lo doloroso corporal se mezcla con lo doloroso espiritual de una vida vana, vacía y sin sentido o de un devenir sofocante y de asfixia donde no se tiene control ni corporal mucho menos mental. Es el paso de la vida a la muerte, donde hay una pérdida consciente del entorno y un dejarse seducir por la muerte, circunstancia inevitable de perder lo más preciado del hombre: La vida.

La categoría sémica de acuerdo con la delimitación temporal en esta escena será:

### **Cadalso – ejecución - muerte - patíbulo en el centro de una plaza.**

Aquí comienza el desplazamiento mental del personaje desde el antes, el durante (presente) y el después. En el inicio de la acción, durante el camino hacia la ejecución, todo el proceso que ese accionar implica lo corporal y lo emocional. Los sentimientos de culpa tanto para el verdugo como para la víctima son similares. El sufrimiento de ambos y el dolor corporal y moral que sufren antes de llegar a la escena de **ejecución= muerte**.

La espacialización del discurso dramático, a través de la didascálica, no es una distribución cualquiera de los espacios imaginarios, sino que se acompaña de su puesta en relación con los dos actores protagonistas del discurso dramático Goter y Moter. Este espacio está limitado a la posición en que se encuentran ambas cabezas, las condiciones corresponden a la mirada de uno (Goter) que no es la mirada del otro (Moter) porque su posición es diferente, como son de diferentes sus posturas ante la vida que recuerdan, y ahora ante la muerte.

El embrague se produce cuando la secuencia intercalada es recuperada por el mecanismo de embrague, que la enlaza de nuevo con el continuo discursivo. Este mecanismo se manifiesta en la reiteración de un mismo lexema predicativo situado, en la secuencia englobante en los límites del engarce.

- a. El marcador antecedente... Te cortaron la cabeza
- b. El marcador subsecuente... Me cortaron la cabeza

En un signo de afirmación y determinativo ambos y desde el punto de vista temporal el tiempo intercalado corresponde a un tiempo reciente de pocas horas en relación con el tiempo intercalante que han pasado pocas horas de la mañana después de la ejecución. Si consideramos el tiempo intercalado como una temporalidad embragada, es decir, reducida a la temporalidad general del discurso. La secuencia intercalada es una expansión temporal localizada en el tiempo del discurso. La expansión temporal es concomitante con una actividad cognoscitiva de los dos personajes. El progreso que se da en la secuencia corresponde a la duración de la secuencia intercalada, entre dos enunciados de reconocimiento uno con el otro.

**¡Te cortaron la cabeza! Admiración de Goter**

**Me cortaron la cabeza. Afirmación de Moter**

**Reconocimiento= identificación**

La secuencia intercalada “**conocimiento**” de los dos personajes en similares circunstancias desempeña el rol del término memorizado de la comparación, esto permite la identificación recíproca que en la secuencia intercalante, pasa a ser un **reconocimiento** desde el punto de vista cognoscitivo la relación entre las dos secuencias es:

**Secuencia intercalante= Reconocimiento**

**Secuencia intercalada = Conocimiento**

El embrague de la secuencia intercalada se facilita mediante la instalación de un segundo mecanismo designado con el nombre de **transición** que se da en el siguiente diálogo de los personajes protagonistas <Goter y Moter>.

**¡Oh, yo lo veo todo-----Moter-----Reconocimiento**

**¡Desde los pies hasta... la nuca? ----Goter-----Reconocimiento**

La secuencia intercalante es **En una plaza en el centro una tarima**. Un patíbulo en el centro de una plaza. Basura, sangre y desorden (Suciedad) y el último término referido al espacio es “Plaza Libertad” que indica el último lugar de encuentro de los dos hombres, el espacio de la secuencia intercalante. (Menen Desleal, 1965, p.15).

El reconocimiento de los dos hombres y lo que les acaba de ocurrir (ejecución) hacen alusión al espacio englobante **La plaza** y al reconocer al otro y lo que les pasó en ese lugar, se da entonces el proceso de reconocimiento del espacio utópico y en un tiempo pasado. La plaza representa el espacio público en el que han sido ejecutados y expuesto sus cuerpos hasta el momento de su muerte, como si fuera un espectáculo.

#### **4.9. Linealidad del discurso**

La dimensión cognoscitiva y la intercalación se presentan como un procedimiento formal de organización discursiva que permite la exteriorización de muchos contenidos que forman un único discurso. Se introduce en el discurso único, una nueva dimensión, un tiempo interior. En el nivel del **parecer**, constituye una proyección del presente en el pasado y en el nivel del **ser** se refleja el presente inmediato.

Goter-En esta plaza, yo participé en mitines. Hoy, cuando nos ocurrió... esto, me hice la ilusión de que estaba en un mitin.

Moter- ¿Hablabas en público?

Goter- Algunas veces. Después, cuando la situación se tornó crítica, ya no se necesitaba hablar.

Moter- ¿Y entonces?

Goter- Fue la hora de actuar.

Cada uno de los personajes busca como expresar con detalles su vivencia y experiencias de su mundo interno, aun cuando los recuerdos, le provoquen mucho dolor en el tiempo presente. Cuando se expresa, de alguna manera siente que ha obtenido su propia

libertad. El hablar a cada personaje le permite establecer posiblemente por primera vez ese diálogo interrumpido hace mucho tiempo consigo mismo, con los otros hombres, y sobre todo con Dios.

#### **4.9.1. Disyunción actoral de los protagonistas en Luz Negra**

La disyunción actoral corresponde a las diferentes partes dialógicas que se da a través de los parlamentos de cada uno de los protagonistas. La disyunción actoral aparece según el discurso de *Luz Negra* dividido en las partes diferenciadas de acuerdo con la estructura dramática, pero a partir de las acciones de los protagonistas:

- a) Caracterizada por la presencia y diálogo continuo de los dos sujetos actantes representados por Goter y Moter que yacen en el suelo sus cabezas separadas de su cuerpo. Goter yace la cabeza vertical en un sitio y el cuerpo horizontal en otro, sobre la tarima mueve los ojos hacia todos los rumbos posibles, abajo en el pavimento. Moter en iguales condiciones. Goter y Moter son dos cabezas. Deben estar muertos. Sin embargo, siguen pensando. No aceptan su condición. Moter asegura que un brazo ha quedado retorcido debajo de su cuerpo; no lo puede ver, pero lo siente.
- b) La segunda está denominada por las entradas y salidas de los personajes (hombre, niña, pareja), cada una tiene autonomía y se consolida con las secuencias que integran el texto dramático del primer cuadro. **Secuencias vs secuencias** II- III- IV- V- VI sujetos; patíbulo sujetos; hombre, niña, novios. Plaza la libertad, actor colectivo.
- c) El sujeto de la secuencia permanece durante todo el discurso dramático tanto del cuadro I y II así como los actores principales Moter y Goter que estarán en ese espacio inmóviles solo con ciertos movimientos que a ellos y los otros poseen inamovibles. La secuencia es un actor colectivo, pero además testigo de todo lo que sucede en la plaza.
- d) La primera frase que mantendrá toda la tensión de este primer cuadro de *Luz Negra* estará en función de los roles temáticos. Son estos los que conducen al desenlace manteniendo la tensión durante todo el desarrollo de la obra. Los roles temáticos estarán en función de las



distintas dimensiones que se presentan en la obra. La primera frase está definida por el título las dimensiones semánticas del nombre de la obra *Luz Negra*.

**/Luz/en oposición/Negra/**

Luz- - Oscuro

Energía - Inerte

Guía - Desamparo

Vida - Muerte

Camino - Tenebroso

Verdad - Mentira

Felicidad - Sufrimiento

La didascálica según Menen Desleal señala el lugar donde se desarrolla la acción y las condiciones espacio temporal en que transcurre toda la obra: Primer cuadro. “Un patíbulo en el centro de una plaza, basura, sangre y desorden, recién pasado el mediodía, el sol pega sobre la escena”. (Menen Desleal, 1965, p. 15).

El diálogo de esta escena estará en función del suceso inmediato que acaba de ocurrir donde los dos hombres han sido ejecutados y aún permanecen con vida. La escena describe de forma minuciosa y con detalle la forma en que se encuentran los cuerpos de Goter y Moter además, el espacio físico donde se encuentra, y la circunstancia espacial y temporal, que se juntan para denotar un cuadro desgarrador y doloroso. La impotencia de saberse hecho pedazos, física e internamente por parte de los protagonistas les hace sentir vergüenza y querer comunicarse con las personas que se aparecen y no los ven pero que ellos si pueden escucharlos y mirarlos. El autor describe el ambiente donde se ha realizado la ejecución, da la sensación de haber asistido mucha gente, por la basura y el desorden.

**Patíbulo/ Basura/ sangre/ desorden**

El diálogo de los protagonistas es irónico y burlesco ante la situación en la que se encuentran, la forma de reírse de su propia desgracia, aun cuando la situación es de dolor y

sufrimiento o más de angustia y tensión. Para Goter y Moter el hablar es una manera de comunicarse y poder constatar que aún están vivos.

Goter. ¡Ja ja ja ja! Te cortaron la cabeza

Moter.- ¡Estúpido!

Goter.- Ja ja ja ja

Moter.- No veo motivo para reír. Me cortaron la cabeza y qué (Desleal, 1965, p. 15).

Todo el discurso de esta primera secuencia está en función de la ejecución de Goter y Moter que permanecen en el suelo separados de sus cabezas sus cuerpos y aún con vida. Sin embargo, este cuadro patético a Moter le parece gracioso el aceptar esa realidad ineludible y que aún tiene vida. En medio de tanta desgracia lo grotesco se transforma en distorsión donde se hace burla de lo sucedido por parte de Moter. Es una risa forzada pero que en esa situación contrasta con la tensión de angustia y dolor. Moter rompe con el silencio y angustia de verse a través de su compañero como en un espejo su silueta del cuerpo desparramado después de haber sido flagelado.

**1- Te cortaron la cabeza / Me cortaron la cabeza**

**2- Patíbulo / Basura / Sangre / Desorden**

En la primera secuencia encontramos demarcaciones que nos indican la situación de vida y muerte simultáneamente. Se está muerto, pero aún se tiene conciencia del paso que hay que dar hacia la muerte definitiva. Su cuerpo permanece inerte sin vida, pero sus ideas aún permanecen con ellos, sus anhelos, recuerdos, deseos, ilusiones y esperanzas. Este momento permite el reconocimiento minucioso del accionar por la vida y la fatalidad de ver que aún hay cosas que debíamos hacer, que están inconclusas y que nos gustaría terminar. Saber que los últimos instantes pueden significar todas las acciones de nuestra vida.

**1-Vida- Muerte-----muriendo morosamente**

**2-No muerte- No vida-----viviendo lentamente**

Los ejes temáticos contradictorios durante el proceso de la no vida a la muerte son los que mantienen la tensión durante todo este primer cuadro. Se está muerto pero vivo. Se

pasa de una analepsia a una prolepsis. Toda la vida pasada ocurre en una retrospectiva, en la que se han realizado cosas por las que se debería estar muerto. Sin embargo, se permanece con vida, realizando una revisión de lo se pudo haber hecho y no se hizo, y la esperanza de un cambio en los otros y en sí mismo. La visión que se tiene de las cosas ya no es la misma se tiene en cuenta la vivencia y experiencia anterior. Ambos personajes están entre la vida y la muerte. Han sido ejecutados, pero aún permanecen con vida los miembros y partes de su cuerpo humano. Se da el proceso de transición de la vida a la muerte a través del diálogo entre ambos humanos, Goter y Moter en lo agónico doloroso y angustiante, que es la vida hasta llegar a la muerte.

Todo este proceso del paso de la vida a la muerte está dotado de una determinación noológica y espacial donde los personajes adquieren una nueva forma antropomorfa que se halla representada y puede describirse o nombrarse como el **patíbulo = ejecución**. Un lugar patético, donde lo que se respira y reina, es el triunfo de la muerte física y mental de los humanos. Sangre= agonía, dolor sufrimiento hasta llegar a la muerte. Cada gota de sangre es una idea que se derrama y se marchita. Se mata el cuerpo, pero también las ideas como en el caso de Goter, el revolucionario, sin embargo, estos pensamientos son los últimos que se apagan, siguen funcionando como ráfagas y destellos que se agolpan en el temporal vertiginoso de la angustia. Los elementos más importantes son el lugar donde se desarrolla la acción, y la agonía, sufrimiento y dolor que produce el saber que se está muerto; así lo vemos con los semas siguientes:

**Patíbulo = Ejecución / Humano / muerte**

**Sangre =agonía /dolor / sufrimiento / muerte**

Ese momento trascendental del paso de la vida a la muerte permite al hombre encontrar ese momento fugaz entre el dolor de ser vivo y la trascendencia vital hacia la muerte que puede perpetuarse a través del tiempo. Tal y como lo hizo su autor continuar vivo a través de su texto de *Luz negra*. “Lo básico es sin duda la actitud radical del hombre frente a la realidad y a los ámbitos interrelacionales que se van fundando a medida que el ser humano entra en relación con el entorno” (López, 2011, p.88). Es la agonía consciente de saber que el cuerpo va perdiendo su vitalidad como ser viviente, pero no así su pensamiento y sus

sentimientos, por el contrario, es en este momento cuando hay un encuentro con el creador y con todas las cosas, objetos y personas que nos rodean. Es ahora en el presente que empezamos a valorar el antes y anhelamos tener un poco de tiempo con la esperanza de realizar todas aquellas cosas que no pudimos o no quisimos hacer cuando era necesario.

Es hasta el momento de dolor y angustia que el hombre recurre a buscar al “otro”, en su angustia del más allá, del caos y el vacío se aferra a sus recuerdos y a las acciones que en su momento no tenían ningún valor, pero que ahora son importantes y significativas. El ámbito y la relación comunicativa con los otros son muy importantes en la vida de los seres humanos.

En el discurso dramático de *Luz negra* de Menen Desleal se presenta una **interiorización** del discurso y una **figurativización** de la interioridad donde el texto situado en el lado **cosmológico**, debe ser leído en el plano **noológico**. Ambos elementos se unen para denotar el grado de interiorización de cada uno de los personajes en ese contexto.

#### **4.9.2. La isotopía actoral del discurso en Luz Negra**

El restablecimiento de la linealidad del discurso resulta por el comportamiento extraño de los sujetos discursivos que no tienen en cuenta la fragmentación espacio temporal. Es Moter quien instala una secuencia temporal “**bien pudimos**” y es seguido por la expresión de Goter “**Es que...nosotros...**” y sigue manifestándose en las siguientes secuencias “**Es lo mejor que podía ocurrirnos...**” y reafirma esta expresión, para ambos categóricamente “**nos cortaron la cabeza**”.

El criterio de permanencia como personaje constituye un elemento restrictivo, ambos personajes continúan en diferentes planos, pero en circunstancias similares, tienen algo en común que los une y es que han sido ejecutados, a ambos les cortaron la cabeza y permanecen separados, sus cabezas y sus cuerpos; uno arriba de la tarima y el otro debajo de la tarima.

La situación para ambos personajes denotan el espacio y la temporalidad como dos elementos que forman parte de su estado corpóreo y anímico; ambos inician el diálogo con la descripción de cómo están cada uno de ellos, en similar situación, la descripción del estado

corpóreo entre ambos es grotesco y burlesco al mismo tiempo que cobra vida la tensión de lo esperpéntico donde uno aparece riéndose del otro, a través del diálogo expresan la situación no sólo de su estado corporal, sino el estado anímico de su propio ser en contraste con la realidad en que se encuentran.

La realidad tanto para Goter y Moter es inminente, no hay otra posibilidad de vida ni de reconstrucción de sus cuerpos, más que los instantes que les quedan de vida y ese hacer estático e inmóvil hace que su actuar dialógico sea más significativo e importante en la vida de ambos. Se ha inmovilizado todo en la vida de ambos personajes, no sólo su cuerpo sino su alma, su espíritu y sus esperanzas. No solo les han mutilado sus cabezas, sino que también sus ilusiones y propósitos que hasta ese momento han recuperado en un solo instante. Los dos personajes logran ver en una retrospectiva sus vidas pasadas, su estado actual y su futuro inmediato.

Esta ruptura es provocada de ordinario por el resentimiento, sentimiento de pesar que experimenta el hombre altivo ante las realidades valiosas que lo superan. El hombre resentido pretende amenguar el valor de las realidades reduciéndolas a sus elementos integrantes mediante la explicación de lo superior por lo inferior, lo estructurado por lo amorfo. (López, 2011, p. 68-69).

La obra presenta los elementos dialógicos de una forma dinámica, son breves, pero de una gran significación. Cada parlamento obedece a las circunstancias en que se encuentran los protagonistas y la angustia existencial, soledad y vacío en que cada uno expresa sus sentimientos. Se dan tantas formas de desesperación cuantos son los modos en que puede el hombre romper con todo aquello que lo hace existir plenamente como persona. López expresa:

La reflexión sobre el sentido de la vida y el recuento de las acciones pasadas realizadas por Goter y Moter les lleva a la introversión de su accionar del presente, pasado y el futuro que les espera a través de micro-relatos que nos permiten conocer la vida de nuestros personajes principales y las diferentes experiencias a los que la existencia les ha enfrentado. El hombre agradecido señala López (2011) se abre plenamente con todo su ser a lo valioso provocando su ámbito personal a partir de los diferentes campos de posibilidades que la realidad le ofrece, responde a su apelación, funda ámbitos de encuentro consigo mismo, se

desarrolla, alcanza la madurez y siente dicha y alegría el saber que aún tiene una oportunidad aun cuando sabe que es una vaga esperanza llegar a lograr su meta.

En toda la obra se percibe el elemento estético e ideológico, la obra está cargada de elementos de crítica en el antes, durante y después. El discurso del autor, aborda la parte que corresponde al contexto sociopolítico de la época, cuidando muy bien el contenido literario y de no caer en el panfleto. Camacho expresa:

Menen Desleal ofrece una verdadera actitud de compromiso con la libertad, con la lucha democrática, con la resistencia ante la violencia, patente en esos años en los que el sueño de la revolución generó persecución y barbarie en los países de América Latina, particularmente en los de Centroamérica. (Camacho, 2010, p. 206).

Sus personajes son un revolucionario Goter y un estafador Moter que se convierten en el amigo inseparable hasta morir. Ambos personajes viven sus últimos momentos fortaleciendo una relación de verdadera amistad. Los dos personajes protagonista/antagonista logran mantener la tensión dramática aún en el estado agónico en que se encuentran como es la inmovilidad de sus cuerpos, y la conciencia segura de estar muertos.

El elemento grotesco y fantasmagórico esperpéntico que utiliza el autor hace que el diálogo logre mantener la tensión en todo momento desde que inicia la obra hasta que termina. La posición que ocupan ambos personajes, es otro elemento grotesco, que de manera creativa el autor maneja durante todo el desarrollo de la obra, permitiendo al público lector-espectador muchas lecturas, según su perspectiva. En el transcurso de la obra descubrimos la vida de sus protagonistas principales Goter y Moter, pero también la del Ciego quien cuenta su propia historia; cada uno de ellos tiene un pasado triste y desventurado. El antes de su vida pasada, el ahora de su presente y lo que les sucederá en el futuro inmediato es de incertidumbre. Describen también, la soledad y el proceso de la lenta agonía, en que se encuentran el ser humano antes de la muerte. Es este momento el que solidariza a los hombres, antes de perder completamente ese momento de humillación e inconsciencia en que se encuentran como seres indefensos ante la sociedad.

Ese momento contradictorio, esa enfermedad del yo que consiste en estar muriendo eternamente, muriendo y no muriendo, muriendo la muerte. Pues morir significa que todo ha terminado, pero morir la muerte significa que se vive el mismo morir; basta

que se viva la muerte un solo momento para que se la viva eternamente (Kierkegaard, 1969, p. 56).

Desde una perspectiva distanciada en *Luz Negra* se muestra el antes y el ahora, el autor utiliza el monólogo para dar cuenta de los atropellos, violencia y vejámenes del que han sido víctimas muchas personas, así mismo ha dejado una huella imborrable física y emocionalmente, pero sus adversarios han padecido mucho más. Menen Desleal describe y narra en el monólogo del ciego las distintas formas de violencia psicológica y física de la que son víctimas los revolucionarios y las distintas maneras de tortura que fueron utilizadas durante la guerra. En todo este monólogo expuesto con detalle vemos que la guerra solo deja sufrimiento, muerte y violencia; pero sobre todo deja esa huella imborrable y difícil de olvidar porque permanecen como cicatrices que carcomen el alma y el espíritu sin matar los ideales, la solidaridad y el ansia de libertad.

Desleal escoge a sus protagonistas en igualdad, dándoles un carácter y cualidades particulares, a tal grado que Moter el estafador se humaniza de tal manera que se preocupa y teme por su compañero revolucionario Goter. La relación que inicia como un simple acompañamiento antes de ser ajusticiados y que ni siquiera se conocían, se convertirá en una verdadera amistad donde cada uno de ellos encuentra el regocijo necesario para terminar sus últimos instantes de vida en paz y armonía, sino con todos, al menos con él mismo, y con la persona más inmediata que tiene a su lado. Kierkegaard (1969) señala “Y cuando el peligro es tan grande que la muerte misma se convierte en esperanza, entonces tenemos la desesperación como ausencia de todas las esperanzas, incluso la de poder morirse...” (Kierkegaard, 1969, p. 56).

Desde el punto de vista estético el autor utiliza lo absurdo grotesco para describir el accionar de los tres personajes más importantes como son Goter, Moter y El ciego. En esta trilogía se resumen los estertores de la guerra, y las diferentes luchas de los seres humanos unos por la astucia para sobrevivir y otros por sus ideales. Menen Desleal nos muestra que el ser humano es uno de los personajes más despiadados que existen a través de la historia y con ello nos describe su lucha interna y externa por alcanzar el poder y sus ansias de liberación sobre todo por obtener el poder que daña y corrompe al ser, deshumanizándole cada día más. En estos personajes resume la angustia y la distorsión causada precisamente cuando no se

tiene conciencia de una existencia fatalista y desordenada. Los otros tres personajes completan los seis señalados por el autor para completar el teatro del absurdo.

En *Luz Negra* podemos mencionar: la presencia de la muerte y el contraste con la realidad, todo el pensamiento interno de cada uno de los personajes (verdugo –víctima) es una mezcla del mundo real, y el de una situación irreal, que parece un sueño o una pesadilla que se está viviendo en ese momento. De acuerdo con la definición de lo esperpéntico grotesco utilizada por los dramaturgos, es la muestra de lo grotesco como forma de expresión, la degradación de los personajes, la estética o cosificación de los personajes, frecuentemente investido de todo tipo de intertextualidades; el abuso del contraste, la mezcla del mundo real y de pesadilla, la distorsión de la escena exterior. Desleal presenta en la didascálica siguiente su estética dramática y logra la degradación, cuando describe a cada uno de los personajes actantes y su accionar en esta escena final:

Goter- (Pausa breve. Grita) ¡Chispa de Dios! ¡Chispa de Dios! (En un último grito estentóreo) ¡Amor!

Moter- ¡Amor! ¡Amor! (El hombre tira agua para lavar la sangre. Salpica a ambas cabezas. Sube la música, simultáneamente).

Moter- ¡Grita, Goter; grita! ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor...! (La música atruena en el clímax del diálogo de las <Trompetas del Juicio Final>. El hombre continúa en su tarea y Moter grita desgarradoramente, con la música de fondo.

Moter- ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor!

Es una escena desgarradora porque los protagonistas hasta el último momento no pierden la esperanza de ser escuchados, y encontrar la paz y libertad que no tuvieron en vida. Utilizan toda clase de estrategias para lograrlo, pero de una forma absurda y real su sangre se diluye por la plaza sin ser escuchados, aun cuando su grito final es **Amor** lo disfrutaban como si al pronunciar la palabra descubrieran la salvación, y logran contagiar a los otros hombres que puedan entender el verdadero significado de la palabra amor.

Nuestro poeta ama a Dios sobre todas las cosas y Dios es para él su único consuelo en medio de sus tormentos secretos, pero con todo ama también sus tormentos y no los soltará. Desea profundamente ser sí mismo delante de Dios, pero hecha excepción de



ese punto fijo en el cual el yo está sufriendo, pues ahí desesperadamente no quiere ser sí mismo (Kierkegaard, 1969, p. 152).

El autor manifiesta a través de toda la obra, una crítica constante y abierta de los estertores de la guerra y sus consecuencias que deja en las personas que vivieron y fueron parte de ella. Es hasta el último momento, que ambos personajes mantienen una relación, que les permite escucharse y hablar de su vida pasada. Teniendo plena conciencia de sus actos y todas las posibilidades de poder reconstruir en un instante todo el proceso de lo que fue su vida. Los seres humanos, en el preámbulo de la vida a la muerte, encuentran el espacio para preparar de manera consciente una auto reflexión del antes y el ahora que comienza en el preciso instante de la partida.

El protagonista/antagonista mantiene la esperanza de ser escuchado. Es en este momento de angustia en que cada uno vuelve sus ojos a Dios y encuentran la armonía que durante mucho tiempo les faltó. El ángel representado por la niña logra que ellos encuentren un poco de paz y sentir menos doloroso el momento culminante de la pérdida del conocimiento cuando se muere muy lentamente. Esa luz o destello, que sienten en su rostro y la música que escuchan, es la calma a tanta zozobra, en que sus vidas y momento de agonía les ha mantenido atentos a todo sonido que pueda ser un alivio para calmar su angustia a cada uno de ellos.

Galindo (2017) señala que *Luz Negra* es un drama político surrealista que por su universalidad temática puede desarrollarse en cualquier nación de Latinoamérica que haya sufrido una dictadura tanto de derechas como de izquierdas, y donde la represión hace de las suyas cortando de esta manera la libertad de expresión. La vigencia de la obra nos muestra cómo han sido los mecanismos de violencia, y las diversas formas de querer silenciar a los escritores en sus diversos contextos.

Por lo general todos los artistas han sentido en algún momento de su vida, esa responsabilidad que tiene para con la sociedad, pero sobre todo con él mismo, y su arma principal, para denunciar los crímenes, y atrocidades que se cometen injustamente, son la motivación principal para dejar constancia de estos hechos en sus textos dramáticos.

Las injusticias y distintas maneras de represión han sido en todos los tiempos una de las temáticas que los artistas centroamericanos y de América Latina han desarrollado a pesar de ser censurados y exiliados continuamente. La dramaturgia centroamericana, muestra en su escritura de vanguardia la denuncia constante, de los diferentes tipos de represión, que los gobiernos en su lucha por perpetuarse en el poder, han ejercido sobre los pueblos, silenciando muchas voces inocentes que por decir o manifestar su inconformidad en contra de las dictaduras de todos los tiempos, han tenido que pagar con sus vidas. Desleal presenta esta degradación absurda que se ha vuelto tan cotidiana que va deshumanizando al hombre cada día más, hasta llegar a aniquilarlo a él mismo, porque ya no se reconoce en el otro.

## **CAPÍTULO 5. Tradición y renovación en la estética nacional, regional de *La novia de Tola* de Alberto Ordóñez (nicaragüense)**

### **Introducción**

La obra *La Novia de Tola* fue llevada a la escena en 1969 por el grupo de teatro del Instituto Miguel de Cervantes dirigida por Socorro Bonilla Castellón apoyado por don Genaro Sánchez. El grupo Tohil estrenó (1980) *La Novia de Tola* en la sala del Teatro Experimental del Teatro Nacional Rubén Darío dirigida por Néstor Méndez. En 1994 fue llevada nuevamente a la escena por el grupo Teatro Experimental UNAN-Managua (TEUNAN 1994-2016). Bajo la dirección de Mayra Bonilla Martínez directora de los Grupos de Teatro TEUNAN y Mayra Bonilla Arte (MAYBOARTE 2009-2017) se presentó en la misma Sala. En el 2009 se llevó al Teatro Nacional Rubén Darío por el grupo de teatro MAYBOARTE presentándose con mucho éxito hasta la fecha, actualmente sigue formando parte del repertorio del grupo y cada año se presenta en diferentes espacios. (Ver programas y fotos de actores en anexos).

En la obra analizamos su estructura dramática, el espacio y el tiempo teatral, así como las modalidades discursivas reflejadas en los diálogos, los monólogos y cuasi monólogos como formas de tradición-renovación que se presentan en la obra. De igual manera trabajamos las funciones de Propp. Esta obra es la base de una tradición que se mantiene hasta nuestros días y es muy común escuchar la frase que se hizo famosa y perdura hasta hoy. La historia le dio a nuestro lenguaje un dicho muy popular que actualmente se utiliza cuando alguien se queda esperando a otra persona y ésta no da señales de vida, o por el hecho de quedar plantado en cualquier circunstancia, por lo que bien le cae aquello de “**te dejaron o te quedaste como *La novia de Tola*”**.

### **5.1. Análisis de la dimensión sintáctica en *La novia de Tola***

En la obra se presenta el conflicto cuando Don Juan se va a casar con la hija del alcalde y deja plantada a la novia posiblemente a causa del hechizo, o porque realmente ama a la trigueña o simplemente por la desconfianza que tiene de su futura esposa La Chinta

provocando una escandalosa confrontación entre las dos familias en el altar de la iglesia; sin embargo, tenemos pequeños conflictos que ayudan al desarrollo de cada escena, estos son las secuencias dramáticas:

- 1- En la primera escena cuando la mamá de la Trigueña le reclama porque le dijeron que ella tiene amores con don Juan.
- 2- En la segunda escena cuando don Juan le dice a la Trigueña que se va a casar con la hija del alcalde de Tola.
- 3- La escena entre Don Juan y Jacinta (Chinta) cuando le reclama don Juan acerca de los rumores que se hacen en el pueblo sobre ella y la duda de Juan acerca de si Chinta le ha sido infiel o si ha tenido una aventura con otro hombre, Chinta se enoja ante la pregunta y desconfianza de don Juan hacia ella y le dice que si desconfía que no se case con ella. Al final de la escena se reconcilian, pero queda siempre la duda si le ha sido infiel.
- 4- El temor y miedo de la Trigueña hace que Ña Serapia la regañe en medio conjuro porque no la deja concentrarse.
- 5- La riña entre el monaguillo y la moza por que la manda a sentarse en la parte del fondo de la iglesia.
- 6- La escena final cuando Juan abandona la iglesia detrás de la trigueña dejando plantada a Jacinta en medio del altar.

## **5.2. Estructura dramática de la obra *La novia de Tola***

La estructura de *La novia de Tola* corresponde a cuatro cuadros, el primero comprende tres escenas; el segundo cuadro con cuatro escenas; el tercero con dos escenas y el cuarto cuadro está integrado por dos escenas. La obra presenta una estructura teatral basada en cuatro lugares diferentes: casa de la Trigueña, casa de Jacinta, donde Ña Serapia y la iglesia. Hay un solo tema central con algunos subtemas. Las secuencias ayudan a resolver el conflicto. El autor presenta una estructura tradicional y regionalista donde la tensión y el movimiento de la obra recaen en los personajes que se desplazan como son La moza y Juan, creando una situación de tensión y conflicto cada vez que aparecen en escena.

**Cuadro 19. Estructura dramática de *La Novia de Tola*, cuadros, escenas y secuencias o funciones dramáticas. (El cuadro es nuestro).**

Cuadro	Escena	Secuencias o funciones/ Observaciones
1	3	En estas tres escenas se hace el planteamiento de la obra
2	4	Se realiza el desarrollo argumental de la historia y se presenta el conflicto principal.
3	2	Se produce la intriga y las posibles soluciones al problema.
4	2	Con la huida de Juan de la iglesia se crea el desenlace y catarsis de la obra

### 5.3. Espacio, tiempo y sentido teatral en *La novia de Tola*

La obra *La novia de Tola* tiene como espacio teatral el campo, una choza cerca del río, la casa de la trigüeña. En la didascálica del cuadro primero, Ordóñez nos ubica en el lugar y tiempo específico:

Barrio de Nancimí: es de mañana. Una casita de paja rodeada de cocoteros. En la única puerta de entrada, está lo que apenas puede llamarse cocina por lo rudimentario: cuatro tiestos negros y fuego bajo un comal, las paredes son de varas de tigüilote verde. Dos asientos de patas de gallina (Ordóñez, 1984, p. 2).

Toda esta acotación permite ubicarnos en dos ambientes distintos: una casa sencilla y humilde como los que la habitan, la Trigüeña y su mamá y en el pueblo la casa de la hija del alcalde, La Chinta. Establecemos esta ubicación del espacio a través de los diálogos con sus respectivas amigas, el autor muestra otros ambientes a partir de la didascálica que nos ubica en la casa de Ña Serapia, la bruja del pueblo, y la iglesia.

El tiempo real se da en el siglo XIX en el municipio de Tola Rivas. En la obra, el tiempo escénico no es igual al tiempo referencial, ya que en el referencial dura semanas o meses a diferencia del escénico. Este texto dramático es de tipo contracción y es episódica o épica. Toda la obra gira en función de las acciones de uno de los personajes principales, don Juan y su accionar durante el desarrollo de la obra. Juan es el que se desplaza por los diferentes espacios aun los que sólo son mencionados, además de ser el señorito del pueblo es

hijo del señor Román quien tiene una tienda en el pueblo y eso lo ubica en otro nivel social. Aun cuando no aparece en escena y es relatado por otros personajes hay movimiento en su accionar.

El personaje que se desplaza en el pueblo es la moza. Es por la Moza que tenemos las últimas noticias de la boda de Juan con la hija del Alcalde de Tola, es ella la que sabe de la vida de Jacinta y Juan y eso le da cierto movimiento no solo de chisme, sino que tiene elementos que le aseguran lo que dice porque fue lavandera en la casa del Alcalde. Desde la segunda escena con la entrada de La Moza, Ordóñez presenta en pequeños conflictos el nudo de la obra que desencadenará con la decisión de Juan de no casarse con Jacinta en el cuadro cuatro y dejarla plantada para irse con La Trigueña.

#### **5.4. Los personajes principales de *La novia de Tola***

Los personajes de la obra en general tienen características de personas sencillas y humildes del campo y la ciudad. Dos clases sociales muy bien definidas que muestran caracteres populares y el sincretismo y creencias del pueblo, los dichos, refranes y oraciones o canciones que forman parte del conflicto en la historia de *La novia de Tola* y que son particularidades propias de la vanguardia. Entre los personajes principales tenemos el siguiente cuadro que muestra los personajes principales:

**Cuadro 20. Personajes principales de la obra *La novia de Tola*. (El cuadro es nuestro).**

Personajes principales	Características o representación social
Trigueña	Humilde y sencilla
Juan	El don Juan del pueblo
Lacito	Moza lavandera en la casa del Alcalde
Chinta	Hija del Alcalde de Tola
Ña Serapia	Bruja del pueblo
Cura	Religioso del pueblo
Alcalde	Representa la ley en el pueblo

Ña Serapia y la Moza son los personajes que hacen mayor presencia en la obra, la Moza por ser uno de esos personajes con características bien definidas de la muchacha del pueblo con mucha vivacidad y decisión. Ña Serapia representa la mujer del pueblo que está siempre presta a ayudar a las más jóvenes a lograr sus propósitos con hierbas, oraciones y amuletos que construye para curar los males ajenos. Los personajes secundarios son Sr. Alcalde, Ñor Román, El Sr. Cura y las amigas de Chinta que aparecen en dos momentos.

Ña Serapia- Como te lo dije ayer, pus en la mera iglesia cuando isten como llorando las candelas de cebo virgen y repiqueteando las campañas... (Ordóñez, 1984, p. 11)

La traición de Don Juan a la Trigueña está contenida en el siguiente parlamento:

Don Juan- (Entrando y sentándose en la pata de gallina que ha dejado la moza), He venido pa hablarte de algo importante...quiero decirte que yo siempre soy el mismo...pero en la vida no todo le sale a uno como lo espera...con supuesta emoción) Quiero decirte la verdad: mi papá me exige casarme...Es cuestión de intereses y política y cosas que vos no entenderías...Es decir que me voy a casar con otra que no sos vos...naturalmente contra mi verdadera voluntad...pero... (Ordóñez, 1984, p. 8).

En esta escena se presenta el verdadero sentir de don Juan como él mismo dice, es por cuestión de interés, de dinero él no puede desobedecer a su padre, y de igual forma pretende resolver su situación con la Trigueña, con dinero. Antes hemos tenido referencias de que tiene un primo que es teniente del pueblo y eso le da también cierto poder para sus conquistas y engaños. El nivel social será una de las atracciones que tiene Juan para sus conquistas, además de sus halagos y juego de palabras que utiliza con las muchachas, pero en general es un hombre sencillo y buen mozo.

### **5.5. Modalidades discursivas en *La Novia de Tola***

La obra cuenta con diferentes modalidades discursivas como son los parlamentos de cada uno de los diálogos y las acotaciones realizadas por el autor. Que permite identificar nuestra identidad nacional, las costumbres, tradiciones, el lenguaje que utiliza un sector muy sentido de la población como es el sector rural; así como la riqueza literaria, ese mismo lenguaje son utilizados en el habla coloquial popular y folklórico.

Entre las modalidades discursivas tenemos que: En los parlamentos encontramos el diálogo y el monólogo, específicamente el monólogo técnico (o narrativo-poético) el cual se da de la siguiente forma:

- ✓ El diálogo: En la tercera escena cuando Lacito amiga de La Trigueña le cuenta todo lo que se dice en el pueblo y lo del compromiso de don Juan.
- ✓ El monólogo de Ña Serapia cuando está preparando el conjuro de don Juan ante la Trigueña y Lacito (La Moza).
- ✓ El diálogo entre Juan y La Trigueña en el epílogo cuando ella le confiesa lo del embrujo para que no se case con la hija del alcalde.

Los monólogos de reflexión, sirven para interiorizar las ideas y sentimientos, estos tienen como propósito darnos a conocer pesquisas referentes al mundo interior de los pensamientos de cada uno de los personajes como es el caso del monólogo de La Trigueña en la segunda escena y la escena de la Chinta cuando espera a Juan.

- 1- La trigueña cuando canta, luego que se ha marchado su mamá al mercado, en este canto nos enteramos del amor de la trigueña por Don Juan y las veces que se ha entregado a él. El único testigo según ella es la misma naturaleza, la luna y su amor por él.
- 2- La Chinta canta al inicio de su escena con las amigas. Aquí notamos lo feliz que se encuentra porque se va a casar y lo manifiesta más cuando se encuentra con ellas, aun cuando estas muestran su envidia a través de sus indirectas con respecto al sitio donde van a pasar la luna de miel y ella no da importancia a la forma cómo lo dicen. (Tono).

El diálogo se presenta de dos formas: Esticomitias y cuasi monólogo.

Son ejemplo de esticomitias y cuasimonólogo:

- a) La escena de El Cura, en ella vemos reflejado cómo se corta el diálogo en el momento preciso en que Juan va a decir el sí. Este momento es desencadenado por una serie de acontecimientos que no estaban previstos que se dieran durante la boda. La didascálica nos muestra las diferentes acciones que son realizadas en ese momento por los otros personajes que se encuentran presente en la ceremonia (El Cura, la Trigueña, el Alcalde y las amigas).



El Cura- (Acercándose solemne a la pareja). Ahora le vamos a preguntar a uno por uno si se aceptan mutuamente por esposos. Primero le toca al varón y después a la mujer, según la santa tradición de la iglesia. Así es que, vamos, don Juan... Acepta usted, en nombre de Dios, por esposa, a la señorita... (No logra el cura terminar su sacramental pregunta porque un hondo gemido se escucha por toda la iglesia y luego una mujer sale precipitadamente y llorando por la puerta mayor). (Es la Trigueña. La trigueña ha estado llorando en silencio, pero al escuchar la petición que hace el cura no puede contener el grito de sufrimiento por Juan y sale corriendo de la iglesia) (Ordóñez, 1984, p.10).

Durante este monólogo del cura, se realizan las acciones que van a desencadenar el conflicto final, y el autor describe el estado anímico de sus protagonistas, y sus reacciones inmediatas, que ayudan al desencadenamiento total de la obra.

La Trigueña- ¡AAAAAY! (Todo el mundo vuelve la cara hacia la muchacha que escapa. En este instante don Juan dice al Cura).

Don Juan- ¡Señor Cura! ¡Señor Cura!... ¡Espéreme un momento! Es algo urgente... (Vase corriendo en la misma dirección que la Trigueña). (Ordóñez, 1984, p.10)

En esta escena, las acciones están señaladas por las acotaciones y didascalias, que nos permiten reconocer la fuerza dramática de este momento. Juan toma la decisión de huir con la Trigueña, el solo llanto de ella es suficiente para que él reaccione y tome su decisión, dejar plantada a la hija del Alcalde a pesar de las consecuencias que pueda tener más adelante. Las decisiones que se deben tomar en la vida, son únicamente realizadas en soledad sean estas correctas o incorrectas.

b) La Moza y la Trigueña en la Iglesia. Esta escena nos muestra la seguridad con que habla la Moza y el nerviosismo de la Trigueña de ser descubierta, sobre todo de ver a su Juan al lado de otra persona, eso es más doloroso para ella que el hechizo de Ña Serapia es por esta razón que desea regresarse.

La Moza- A güena hora los llegamos. Yo creyí que el repiqueteyo de campanas sería del deje, como se dice, al intrar por los chinamos de la plaza. Ni el señor Cura estyá tuavía. (Santiguándose). Santiguete vos, y cojamos juego en la banqueta de allá tras.

La Trigueña-(Santiguándose con cierto desespero). Mejor quedemoslo juera, que me estoy nerviosiendo..... No váá resestir ver venirlo al lado de esa hija del Alcalde, entre gente y solemnidad.... (Ordóñez, 1984, p.12)

La Trigueña presiente que no va a soportar ver a su Juan al lado de otra y es lo que sucede cuando él entra a la iglesia y a la primera que ve es a ella y esto hace que Juan se ponga nervioso momento antes de la ceremonia. Ordóñez nos da pistas que nos permiten preguntarnos si ¿Es realmente como lo dijo Ña Serapia que el embrujo se daría en la mera iglesia? ¿Es la duda o desconfianza que sembró la Moza cuando habló con Juan en relación al cuento que se dice de la Chinta? o ¿Fue el verdadero amor que Juan siente por la Trigueña lo que hace que reaccione y corra tras ella? O una vez más el machismo de Juan lo hace dudar al sentir que no es el primero en la vida de Jacinta. El autor deja abierto al lector-espectador cada una de estas interrogantes aun cuando en el epilogo sabemos que la Trigueña cuenta todo a Juan y este la disculpa y dice que son tonterías que él la quiere de verdad y que no cree en supersticiones. Saca el muñeco de cera y se lo entrega a Juan quien lo tira y se ríe de la inocencia de la Trigueña.

c) El Cura, el señor Alcalde y Ñor Román

El Cura- ¡Santo Dios! ¡Santo Fuerte! ¡Santo inmortal! (La novia cae desmayada. Las amigas corren a auxiliarla. El Alcalde mesándose los cabellos, grita a Ñor Román).

El Alcalde- ¡Ñor Román! ¿Ve lo que ha hecho su hijo? ¡Una canallada! Vamos, dígame... ¿qué dice usted de esto?

Ñor Román- (Temblándole el paraguas). ¡No sé nada, amigo! ¡No sé qué pensar! ¡No sé qué decir!... ¡Lo que sucede me deja confundido! (Ordóñez, 1984, p. 11)

Esta escena es una de las escenas cumbre de la obra. Cuando Chinta (Jacinta) es dejada en el altar delante de todos los presentes y se da la confrontación de los padres del novio con el Alcalde de Tola, es la escena desencadenante y de cierre en que todos están asustados por lo que sucede, sobre todo el Cura y los padres de Jacinta quien pregunta sobre quien es la que ha salido corriendo. Una de las cualidades del estilo de Ordóñez son los pequeños monólogos que aparecen en la obra y que están en boca de los actantes protagonistas. Son cuasi monólogos los siguientes:

3. El monólogo de Ña Serapia con la Moza y la trigueña cuando ésta es llevada por su amiga Lacito para desquitarse de Don Juan.

Ña Serapia- (Extendiendo un brazo sobre el fuego).  
Oy lo es viernes y revienes, /La media noche así creyó.  
Ya cantó la cocoroca /Y anda que te anda el cadejo.  
La luna saldrá en la punta /Del cerrito 'e las maderas  
Pa hacerse leche en las vacas /Y polvillo en la calera... (Ordóñez, 1984, p.11)

15. El monólogo del señor Cura durante la realización de la boda con los fieles. Esta escena muestra el sentido de la unión en esta época, que es hasta que la muerte los separe y que la unión debe ser bendecida por Dios como lo llama Ordóñez.

El Cura- Hijitos, sed bienvenidos/Ante este altar  
Y ambos merecidos, /Bien huele el azahar.  
Amor de bodas no yerra, /Pues si los ato en la tierra  
Con bien andarán los dos /Ya arriba atados por Dios.  
Marido y mujer serán /Que comen un mismo pan,  
Que todo lo harán bien hecho /Con la virtud sobre el pecho... (Ordóñez, 1984 p. 12).

5. Es necesario destacar que hay diálogos en cada una de las escenas que son importantes para mantener el interés, lo dialógico y la fuerza de cada secuencia dramática de la obra. Los diálogos de máxima interacción y fuerza dramática son los siguientes:

La Trigueña con su mamá en la primera escena.

La Trigueña con la Moza en la segunda escena

La Trigueña con don Juan cuando le dice que se va a casar con otra

La Chinta con sus amigas donde canta feliz porque va a casarse

La Chinta con Don Juan en la escena de la duda y desconfianza

La Chinta con Don Juan y sus amigas

La escena de Ña Serapia bruja del pueblo con la Moza y la Trigueña que va un poco recelosa y con miedo de lo que puede suceder.

6. Las acotaciones en la obra *La novia de Tola* son las que se presentan de manera expresiva, en el texto figura la denominación de las personas dramáticas, cuando se dice: “Chinta la hija

del Alcalde de Tola”; y la presencia de materiales expresivos como son el sonido de los pájaros, el canto de la Cocoroca o la marcha nupcial, así como cuando se refiere a la luz – oscuridad para dar efecto de misterio o suspenso a la acción dramática. El efecto de la oscuridad de la noche cuando Lacito visita a Ña Serapia con la Trigueña y esta se alumbra con un candil. Toda esta escena es casi en penumbra donde ni siquiera la palma de la mano se ve, denota el misterio, lo oculto, el hechizo o los misterios de la brujería. La luna en cambio se esconde para hacer propicio el encuentro de Juan con la Trigueña.

Trigueña- ...Mi don Juan llegó a caballo/Volando en la oscuridá,  
Y yo, temblando de miedo, / Lo estaba isperando ya... (Ordóñez, 1984, p. 7).

En esta escena, conocemos de la relación de la Trigueña y Don Juan, y es a partir del canto de la Trigueña que describe cada momento de intimidad que ha pasado con su Juan y las cosas que le ha prometido.

## **5.6. Funciones según la teoría de Propp en el discurso dramático de *La novia de Tola***

De acuerdo con la teoría de Propp<sup>16</sup>, lo permanente son las funciones que una serie de personajes realizan en los relatos, lo mutable son los nombres de los mismos y al mismo tiempo sus atributos. La función es la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Cada una de las funciones manifiesta acciones que realizan los personajes en el desarrollo del discurso y estos tratan de cumplir con su objetivo propuesto.

En *La novia de Tola* las funciones de los personajes están definidas por las acciones que de acuerdo a la intriga cada uno debe realizar en su búsqueda por cumplir con los objetivos propuestos por el autor. Los personajes se mueven de acuerdo a su conveniencia y

---

<sup>16</sup> Vladimir Propp. Morfología del cuento. 1. En todos los cuentos existen valores constantes y otros variables. 2- El número de funciones es limitado ya que las mismas se repiten, cambiando el modo de llamar a los personajes que realizan las mismas funciones. 3-La sucesión de funciones es idéntica. 4- Todos los cuentos de un mismo tipo tendrán, por lo tanto, la misma estructura. (Talens, 1999, p.126-127).

sus creencias, más que por sus principios y valores morales. Algunos de ellos se dejan llevar por las circunstancias en las que se encuentran o por evitar el qué dirán de los otros.

Veamos estas funciones en relación a los personajes y su recorrido durante el transcurso de la obra *La novia de Tola* y su accionar en relación con los otros personajes, desde que inicia la obra hasta que termina. Queremos utilizar la morfología del cuento de Propp en la obra por considerar que surge a partir de una leyenda en el pueblo de Tola, pero las acciones de sus personajes se cumplen y se pueden dar en cualquier lugar donde se presente una situación similar. La obra es recreada por el autor quien utiliza elementos que permiten dar la tensión dramática y el conflicto que mantiene en suspenso desde que inicia hasta su desenlace. Hay además en la obra influencia del teatro lorquiano con la obra *Bodas de sangre*, sobre todo en la última escena cuando Juan se va con la Trigueña y se queda con ella cerca del río donde La trigueña le cuenta la verdad a Juan y le pide que se vuelva que ella no lo merece por el hechizo. En *Bodas de sangre* es la novia quien también pide a Leonardo que se regrese y la deje porque es ella quien ha abandonado a su marido.

En *La novia de Tola* se dan las funciones señaladas por Propp en el discurso dramático donde cada una cumple las acciones realizadas por los personajes ya sea a través del discurso o de las acotaciones del autor. El autor recrea la leyenda de *La novia de Tola* e integra elementos propios de las tradiciones nicaragüenses para estructurarlos en una obra dramática. Otorga atributos y rasgos estéticos a sus personajes que ejecutan una acción determinada durante el desarrollo de la trama, para lograr un objetivo o propósito desde que inicia la acción hasta que culmina.

Ordóñez toma elementos populares, dichos refranes, canciones y retahílas con una historia y trama sencilla. Cautiva al público lector/espectador con el personaje de Lacito amiga fiel de la Trigueña, picara, atrevida y vengativa. De igual manera con el personaje de Ña Serapia que refleja ese mundo de superstición, hechicería y picardía del nicaragüense que hasta el día de hoy sigue siendo parte de la vida y costumbres, sean reales o imaginarias. El pueblo siempre se deja llevar por el qué dirán y en su imaginería está el ser desconfiado, adulador y la mayoría de las veces actúa por impulso. Es común escuchar que la muchacha tiene amarrado a su novio con algún embrujo. Existen los pueblos brujos y los personajes que

hacen posible dar consuelo a los corazones afligidos de algún muchacho o muchacha que busca remedio para sus males de amores.

A continuación, se presenta un cuadro con las principales funciones propuestas por Propp y que hemos aplicado al texto de *La novia de Tola* tanto las funciones como las acciones corresponden al accionar de los personajes, en el proceso y desarrollo de la intriga. Se cumplen las funciones y acciones propuestas en la secuencia dramática de la obra, desde la situación inicial hasta el matrimonio que no se realiza completamente.

**Cuadro 21. Funciones y acciones de *La novia de Tola* según la teoría de Propp. (El cuadro es nuestro).**

Funciones	Acciones
Situación Inicial	La obra comienza con las actividades rutinarias de la Trigueña en las labores de la casa realizadas durante la mañana
Y-Prohibición	La madre de la Trigueña le prohíbe a ésta que siga viendo a don Juan
E-Información	Toda la información que le da Lacito la Moza a la Trigueña sobre el matrimonio de don Juan. La trigueña se entera de los amores de Juan con La Chinta
No-Engaño	Don Juan engaña a la Trigueña y a la Chinta; y la Trigueña engaña a su madre porque sigue viéndose con don Juan; la Chinta engaña a Don Juan y a sus padres el Alcalde de Tola
O-Complicidad	La complicidad entre la Trigueña, Lacito y Ña Serapia para hacer el embrujo a don Juan
I-Partida	Cuando Don Juan se va con la trigueña y deja a Jacinta esperando su regreso en medio del altar
F-Recepción del objeto mágico	El muñeco de cera que le da Ña Serapia a la Trigueña como amuleto y que pide guardar en el pecho. Este muñeco servirá para que don Juan no se case con Jacinta.
J-Victoria	La Trigueña cuenta lo que hizo a don Juan y le entrega el muñeco de cera que lleva en el pecho y conquista el amor de don Juan. La sinceridad e ingenuidad de la Trigueña ayuda a Juan posiblemente, a tomar su propia decisión.
W-Matrimonio	Se presenta una escena de matrimonio pero que al final no se concreta.

*La novia de Tola* es la historia sencilla y clásica, el autor utiliza la estructura tradicional, es decir: un prólogo, introducción, desarrollo y un epílogo. A diferencia de *Chinfonía Burguesa* que rompe con lo tradicional *La novia de Tola* conserva los elementos propios del pueblo nicaragüense que sumados al lenguaje y las características de los personajes, conforman la tradición. Sin embargo, su obra se universaliza porque trasciende al pueblo de Tola y esta se puede desarrollar en cualquier lugar donde el amor y el engaño existan. No se queda en lo regional, sino que va más allá de lo ciudadano.

El autor le da un enfoque lírico a la obra y lo percibimos en los estribillos, canciones y refranes que abordan como lenguaje popular los personajes, de la Trigueña, Jacinta y Ña Serapia, siendo una poesía de vanguardia sin normas establecidas, pero conservando toda la musicalidad de la poesía.

Trigueña- Quieren que no lo quiera, / Ay ¡mi don Juan!  
Si ya hasta lo estoy infema /Por mi casar.  
Vos me lo ha prometido/ Con jurar,  
Por el monte por el río /Y el piñuelar, ¡ay! (Ordóñez, 1984, p. 7)

Es a través de esta canción de la Trigueña que nos enteramos de los amores de don Juan con ella y lo realmente enamorada e ilusionada que está. En las dos primeras estrofas nos presenta su relación con Juan y todo el enamoramiento que sólo es comparado con el devenir de la naturaleza y las frutas que menciona como la pitaya y el piñuelar. La naturaleza forma parte no solo del paisaje sino también de los sentimientos de los personajes y de la ingenuidad de ellos, no hay malicia por el contrario su entrega es por amor.

Por los montes heridos /Mi honra se va,  
Naidie ya lo detiene, / ¡Ay, mi don Juan!  
Pues tuya lo he sido en veces /Con dulce mal  
A la sombra del río /Y del piñuelar.  
¡Ay, ay, ay! (Ordóñez, 1984, p. 7).

Las promesas de amor que Juan ha hecho a la Trigueña son las que ella cuenta a su amiga La moza en la escena tres. Le dice la verdad que ha sido de don Juan pero que es por amor que se ha entregado a él, sus palabras bonitas que le ha dicho al oído a la Trigueña la



han conquistado y además le ha prometido casarse con ella de velo y corona como las niñas de la ciudad.

La descripción que hace Ordóñez del cronotopo como el río, la noche y el piñuelar permiten imaginar la escena, así como las acciones de sus protagonistas. La Trigueña desde el inicio nos presenta la trama y el asunto de la obra y nos da detalles de su relación e intimidad con don Juan.

Mi don Juan llegó a caballo/Volando en la oscurida,  
Y yo, temblando de miedo, /Lo estaba isperando ya.  
Me abrazó y dijo mil cosas, /Que íbamos a casar,  
Llevando yo zapatillas/Y un vestido de olán.  
Suya lo juí en esa noche/Y otro más  
A la orilla del río y del piñuelar.  
¡Ay, ay, ay! (Ordóñez, 1984, p. 7)

En la tercera, cuarta y quinta estrofa sabemos con detalle las promesas de don Juan y que la Trigueña se ha entregado a él, por amor. La Trigueña describe como cómplice de sus amores con don Juan a la madre naturaleza, ella ha sido uno de los actantes principales de esos amores a escondidas de su Mamá y denotamos que no ha sido una sola noche, sino que muchas más y en diferentes lugares: el río y el piñuelar. En todo este monólogo de La Trigueña observamos el uso de arcaísmos propios de la región rural y la musicalidad del texto es acompañado por el accionar del personaje.

Algunos elementos presentes en la obra, son las diferencias que se presentan, los más importantes son: 1- El nivel social de una mujer de pueblo, que tiene amores con alguien de cierto poder económico, o alguna influencia o posición social, que será un impedimento para que don Juan responda como un hombre a La Trigueña. 2- Otro elemento intrínseco es el amor que siente la joven Trigueña a pesar de las diferencias de clase y el qué dirán en el pueblo. A pesar de ser una trama sencilla, el conflicto se resuelve cuando Juan abandona a la Novia y se va detrás de la Trigueña en el mismo acto de la boda; donde a partir del texto dramático del epílogo se reafirman los verdaderos sentimientos de la Trigueña cuando le entrega a Juan el amuleto y le cuenta la verdad del hechizo que ha tramado junto con su amiga la Moza.

La voz de la Trigueña- Y como me está diciendo,  
Me indujo ir ella juriosa;/Y la bruja me lo dio  
Este asemejo espantoso /Con alfileres y pelos  
Y miles conjuraciones...

(Pausa breve)

¡Agárrelo por favor! (Ordóñez, 1984, p. 14).

La confesión de lo que ha hecho por despecho, y por amor, hace que la Trigueña, una vez más abra su corazón inocente a don Juan, y le cuenta lo que ha hecho con su amiga la Moza, para conquistar de nuevo su amor. Juan al descubrir el muñeco en el pecho de la Trigueña se ríe de lo que hizo para atraparlo de nuevo. El no cree en cosas de brujería y hechicería, pero deja hablar a la Trigueña.

La voz de la Trigueña-(Angustiada)

¡Con siete espinas jilosas/Prendidas allí onde nadie  
¡Las puede arrancar agora...! / ¡Ay, que diera por ser yo  
Ese curazón dolioso /Que enguelto en fatalidá  
¡Lo tiene un sino engañoso! /Quiere sin querer  
¡Lo que miró desdeñoso! /Cuando a mujer merecida  
Daba sus prendas de amores... (Ordóñez, 1984, p. 14).

La Trigueña no quiere un amor a la fuerza, y comprende que aun cuando ella se entregó a don Juan por amor, no merece vivir engañado y le pide a Juan que se regrese al pueblo a casarse con su novia, que ha elegido por esposa. Juan al descubrir la verdad toma su propia decisión y señala que nadie puede dar o quitar amores como se cree, que solo los corazones son los únicos que pueden decidir con quién deben estar. La Trigueña al confesar toda la verdad a don Juan se siente más aliviada y demuestra que su amor hacia él es verdadero.

La voz de Don Juan-...Olvidá todo, Trigueña  
Y sabé que quien te adora/Ya dejó la falsa luna  
Y a la novia de una boda, /Pues nadie puede en el mundo  
Poner o quitar amores; /Sólo el amor que lo puede  
Desde Tola al mismo Roma... (Ordóñez, 1984, p. 11)

Aun cuando la leyenda de *La novia de Tola* recreada por Ordóñez indica que ésta se quedó vestida y alborotada, pero sobre todo humillada, por la afrenta de Juan de dejarla en la iglesia por una joven de un bajo nivel social, la obra queda abierta al lector-espectador y nos indica que Juan puede haber dejado a la Novia Jacinta por la duda que sembró la Moza de que ésta haya sido infiel, o porque realmente está enamorado de la Trigueña quien al contarle la verdad de las artimañas que ha usado inducida por su amiga y deseos de venganza para estar con él, hace que descubra sus verdaderas intenciones y sentimientos.

### **5.7. Las creencias, tradiciones y lenguaje reflejados en la obra *La novia de Tola***

Con respecto al lenguaje. La obra nos permite valorar la forma del ser nicaragüense, sus características y facilidad para generar y crear un lenguaje que nos identifica. El uso de refranes y dichos populares, así como las retahílas que se crean, se convierten en la riqueza léxica del habla popular nicaragüense y estos a su vez son elementos tradicionales. Ordóñez renueva la escritura y hace que su obra trascienda el espacio del pueblo de Tola y alcance más popularidad, no solo en Nicaragua, sino que esto hace que la obra se universalice a cualquier otra región o país donde una pareja se puede ver en determinadas situaciones.

La combinación que hace el autor de los componentes líricos con lo dialógico dan al texto dramático más movimiento, y permite marcar un ritmo musical y poético en todo el desarrollo de la obra. Su lenguaje lleno de matices, dichos y refranes también nos permite diferenciar las clases sociales y la crítica hacia una falsa moral e hipocresía de la sociedad. El dinamismo en toda la acción dramática de cada escena es muy bien aprovechado por el autor para dar el clímax, y suspenso a cada cuadro hasta desencadenar en la escena final de la boda; cuando se deja plantada en el altar a la novia más prestigiosa del pueblo, la hija del Alcalde de Tola.

Jacinta fue abandonada en la iglesia por el amuleto que entregó Ña Serapia a la Trigueña? ¿O porque realmente Juan siente amor verdadero por ella? Ordóñez deja abierto al lector/espectador el desenlace final y es en el epílogo cuando la Trigueña confiesa su acción de brujería a que Juan y este le confiesa su verdadero amor por ella.

Uno de los elementos que toca el autor es que lo que más importa a la familia del Alcalde es el qué dirán las personas, y no es precisamente el sufrimiento de su hija lo que les interesa, o si ama realmente a Juan, sino que lo que más le molesta es que al dejarla plantada en la iglesia ellos serán la comidilla y el hazmerreír en el pueblo y eso no se lo perdonará a Juan ni a su familia, por eso expresa **“Ya lo seguiré mi ira a donde vaya”** porque realmente la afrenta es tal que pasará mucho tiempo para que la gente olvide lo sucedido.

Una vez más encontramos que el tema es una historia de amor, con una trama sencilla que el autor toma inspirado en una leyenda popular para recrear el argumento de la obra. Su lenguaje poético y lleno de retahílas, dichos y refranes le da ese colorido pícaro y desmesurado al igual que las características particulares de los personajes femeninos que Ordóñez cuida muy bien dándole el protagonismo a la picardía y el humor que caracteriza al nicaragüense. Además, tal como señala uno de nuestros entrevistados Dany Arauz que interpretó el personaje de Ña Serapia “es una temática que trasciende el tiempo y espacio debido a su contenido, aun en la actualidad se dan los matrimonios arreglados por conveniencia sin importar el estatus económico no solamente en América Latina sino en todo el mundo”. Su temática antes y en la actualidad sigue siendo vigente no solo para el matrimonio, sino para cualquier persona que lo deje plantado, después de haber hecho una cita formal.

Ordóñez utiliza una leyenda popular del pueblo de Tola (Rivas) real y la recrea utilizando elementos poéticos, canciones y dichos populares para crear una comedia que retrata costumbres, lenguaje, tradiciones y creencias del pueblo nicaragüense. Sus personajes mejor definidos son los personajes femeninos, que muestran esa vivencia del pueblo de Tola donde la crítica y el qué dirán es una de las constantes de sus pobladores. Veamos el siguiente cuadro.

**Cuadro. 22 Creencias, tradiciones y lenguaje reflejadas en la obra *La novia de Tola* (El cuadro es nuestro).**

<b>creencias</b>	<b>Tradiciones</b>	<b>Lenguaje</b>
Hechicería: Hacer los hechizos en viernes y a la media noche con diferentes raíces y objetos para crear los amuletos	Tradiciones propias de la región como son: canciones, sermones y conjuros.	Lenguaje lleno de matices, refranes y dichos populares.
Con siete espinas jilosas Prendidas allí onde nadie Las puede arrancar agora	Canciones Pues tuya lo he sido en veces Con dulce mal A la sombra del río Y del piñuelar.	Si ya hasta lo estoy infema Por mi casar
Y la bruja me lo dio Este asemejo espantoso Con alfileres y pelos Y miles conjuraciones	A tus montañas, a tus montañas mi lindo palomo azul, debes llevarme entre tus alas al partir	Ese curazón dolioso Que enguelto en fatalidá ¡Lo tiene un sino engañoso!
Oy lo es viernes y reviernes, La media noche así creyó. Ya cantó la cocoroca Y anda que te anda el cadejo.	Mi don Juan llegó a caballo/Volando en la oscurida, Y yo, temblando de miedo, /Lo estaba isperando ya. Me abrazó y dijo mil cosas, /Que íbamos a casar, Llevando yo zapatillas/Y un vestido de olán.	Me indujo ir ella juriosa; Suya lo juí en esa noche Naidie ya lo detiene, ¡Ay, mi don Juan!
Creer que el amor lo puede todo aun cuando se es feo o bonito si hay amor eso es lo importante	Don Juan quiere cajeta, cuchillo y por su linda cara	Mejor quedemoslo juera, que me estoy nerviosiendo... No vuá resestir ver venirlo al lado de esa hija del Alcalde, entre gente y solemnidá...
La afrenta de quedar burlada en la iglesia	Defender la honra a toda costa	
El creer que con dinero podes comprar todo, hasta el amor de las otras personas	Tradicionalmente se puede comprar los favores de otra persona pero no los amores de esta	Poner o quitar amores; Sólo el amor que lo puede

## **CAPÍTULO 6. El Experimentalismo en *Chinfonía Burguesa* (José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos autores nicaragüenses)**

### **Introducción**

Chinfonía Burguesa<sup>17</sup> pertenece al movimiento de vanguardia que surge en Nicaragua entre 1927-1931, buscando a través de las raíces culturales una expresión que muestre una verdadera identidad nacional, revolucionando y trasladando la obra de arte: temática, contenido, forma, lenguaje, rima, ritmo, imágenes, etc. Joaquín Pasos expresa: “Durante estos años (del movimiento de vanguardia) hemos buscado acuciosamente nuestro arte nacional, entre los pequeños vestigios de la poesía popular tradicional” (Pasos, 1967, p. 164). El propósito de la vanguardia es la búsqueda de un lenguaje propio, de una escritura que nos identifique y a la vez recoger en el texto toda esa fantasía y humor que caracteriza al nicaragüense quien se burla hasta de sus desgracias con mucha picardía.

A mediados de los años treinta, los integrantes del movimiento de vanguardia conformado por José C. Urtecho, Pablo A. Cuadra, Joaquín Pasos, Luís Alberto Cabrales, Octavio Rocha, Manolo Cuadra, Alberto Ordóñez, Salvador Cardenal y Joaquín Zavala intentaron reinstaurar la actividad dramática con la fundación del teatrillo Lope, expresando:

---

<sup>17</sup> *Chinfonía burguesa* fue estrenada en el Teatro Experimental Rubén Darío en Nicaragua en 1971, bajo la dirección de Jesús Martínez y realizado por un elenco profesional, entre ellos se destacan: Blanca Amador, Socorro Bonilla Castellón, Hugo Hernández Oviedo, Evelyn Martínez, Gloria Elena Espinoza y Salomón Morales entre otros.

En 1991 en el I Festival de teatro nicaragüense se presentó en el mismo lugar con el Grupo Teatro Comedia Nacional, dirigida por Erasmo Alizaga. En 1991 participó en el Festival de las artes en San José Costa y en el I festival de Teatro Centroamericano realizado en Honduras en el teatro Memorias en 2015. Desde 1991 al 2016 se ha representado en la misma sala del Teatro Experimental, bajo la dirección de Alizaga y el elenco de Comedia Nacional, prestigioso grupo de teatro en Nicaragua, presentándose actualmente con mucho éxito para todo tipo de público. Entre los actores de los personajes principales destacan: Aníbal Almanza (Don Chombón), Marina Obregón (Doña Chomba), Mayra Bonilla (Norberta Berta Tuerta), Javier Espinoza y Luis Harold Agurto (Pueta), Zaida Urbina (Fif), Francis Boruki, Honey Obando y María Rosa Alizaga en el personaje de la Muerte. Se ha presentado en festivales nacionales e internacionales cada año con el mismo elenco en los personajes principales y un nuevo reparto en los secundarios.

” ...abriremos en cualquier plaza o barraca escenario existente, un teatrillo en el que exhibiremos nosotros mismos piezas de teatro moderno, extranjero, misterios, autos, bailadas o bailetos, coloquios y entremeses, pastorelas y toda suerte de actor o actores y títeres del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro” (Arellano, 1933, p.10).

El interés de los vanguardistas nicaragüenses fue hacer todo tipo de actividades que les permitiera realizar presentaciones de las piezas que escribían o del teatro moderno y popular. Actores, escritores, titiriteros que conformaran una permanencia e invadieran los espacios para su realización. *Chinfonía Burguesa* escrita a finales de 1931, fue un experimento muy serio en busca de raíces propias, originada de un poema de Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, fue llamada por sus autores *farseta*. Los temas correspondientes a los elementos sémicos del título serán:

**Chinfonía**/ sin armonía/ grotesco/ ruidoso/escandaloso.

**Burguesa**/ culta/ de calidad/ alto/ de alcurnia/ sin acordes/ desordenado.

En su presentación, los mismos autores Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho expresaban:

Hemos pretendido dar a nuestras rimas populares y rimas infantiles un carácter más capaz y llevarlas a la altura de la composición complicada. Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos (Pasos, 1967, p. 164).

Estas calidades a las que se refiere son la rima en serie y el valor sugerente de la rima. En este segundo aspecto cabe destacar la fantasía caprichosa, necia, pícara, absurda donde la creatividad realizada con una espontánea libertad permite a los autores crear un nuevo género de elementos cotidianos y mundanos. La búsqueda de lo nacional lleva a los autores a experimentar nuevas formas de escribir poesía que luego convierten en un texto dramático con un conflicto muy sencillo y cotidiano a lo que Pasos manifiesta: ” ...Al estudiar esa poesía – tan llena de color como nuestras cerámicas indígenas- el más breve análisis nos dio los dos elementos que caracterizan nuestra pieza: la rima en serie y el valor sugerente de la rima. (Pasos, p. 164).

La rima en serie es aquella que ofrece una constante y continúa repetición de una misma rima (posiblemente originario de las formas preclásicas de los poemas monorrítmicos) llegando más allá de los límites de un verdadero agotamiento idiomático aún dentro de los linderos de un solo verso. El valor sugerente de la rima corresponde al precioso elemento poético que se utilizaba en las antiguas canciones de cuna, que hacen brotar de la rima el mismo sentido poético de la composición, muchas veces independiente de la intención del autor. Se estudia el poema para ver la musicalidad del mismo en función de la rima en serie y luego se hace el estudio de la obra dramática.

En el análisis se trabaja cada uno de los movimientos del poema y se constata de qué forma estos se mantienen en la obra dramática. De igual manera se hace el análisis en la obra de la dimensión sintáctica - semántica y los elementos que se destacan en cada dimensión; así mismo los elementos absurdos y la animalización presente en la obra.

### **6.1. El Poema de Chinfonía Burguesa**

Composición y estructura del texto. El texto poético de *Chinfonía Burguesa*<sup>18</sup> está dividido en siete movimientos.

- A.
  - 1- Preludio en forma de Burgués.
  - 2- Andante Doméstico.
- B.
  - 3-Diálogo a la Sordina.
  - 4-Agitato Furioso
- C.
  - 5- Moderato Comercial.
  - 6- Piano Psíquico.
- D.
  - 7-Luna de miel final.

---

<sup>18</sup> Ver texto poético completo de Chinfonía Burguesa en Revista El pez y la serpiente. Cincuenta aniversario de la vanguardia nicaragüense.



El primero y segundo movimiento (Preludio en forma de Burgués y Andante Doméstico), en ellos se hace la presentación y se sitúa al destinatario en la casa de una familia burgués y de la vida rutinaria, común y doméstica de los miembros que la integran, pero no es cualquier familia, es una pareja de comerciantes con su hija, nos enteramos por los versos las venturas y desventuras que rompen con la tranquilidad familiar. La angustia de los padres cuando preguntan a su hija con quién se quiere casar:

¿Con quién te querés casar  
Con la luna, o con el sol o con el viejo del tambor? (Urtecho, 1976, p.17)

Fifí contesta, que se quiere casar, pero con el joven que ella quiere y no con el que sueña su padre, de acuerdo con los intereses personales. La madre obedece fielmente a su esposo al igual que en otras obras de la vanguardia como (*La petenera*) por ejemplo, donde la madre no tiene ni voz, ni voto, y si actúa lo hace por instinto no porque esté realmente convencida de su papel como señora de la casa.

Fifí-Papá, mamá, me quiero casar  
Con un pajarito que sabe cantar.  
Don Chombón- No consiento en ese atrevimiento  
Fifí- Pero yo sé mi cuento. (Urtecho, 1976, p. 18).

En estos dos movimientos, desde la presentación de los personajes que aparecen en el poema, hasta la descripción de cómo son física, y moralmente, se da a partir de la rima en serie y los juegos populares, tradicionales e infantiles. Los muebles, en el prólogo, presentan a sus amos y expresan las diferentes funciones que cada uno de ellos realizan en la casa.

El tercer movimiento o Diálogo a la Sordina es utilizado por los autores con sorna y picardía, para la conquista del Poeta con Fifí, que solo quiere sacar provecho con la unión, el dinero. Al poeta no le interesa el amor solo la fortuna que puede sacar de la familia al estar casado. En toda esta escena se conoce cuáles son las intenciones del poeta y lo boba, caprichosa y vacía que aparece Fifí a través de los parlamentos del Poeta. Norberta, cómplice de estos amores a escondidas, también hace una descripción de Fifí animalizándola y el Poeta termina esta imagen de la novia, sin dejar duda que es también un adefesio, deforme, grotesco e ingenuo, pero con un toque de malicia y de ironía.

## 6.2. Experimentalismo en *Chinфонía Burguesa*. Estructura Dramática de la obra

La estructura dramática de *Chinфонía Burguesa* conserva un patrón convencional cuyo nudo es la intención de Fifí de casarse con el Pueta y la oposición de los padres de ella. Tiene, además, las características propias del género farsa: pieza cómica, breve por lo común y de obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca, con elementos de un teatro de experimentación. Cuadra, menciona, al referirse a *Chinфонía*: “Y esta originalísima obra de teatro burlesca y de vanguardia, aparte de su velocidad imaginaria y de su derroche de humor es una apelación constante a los juegos de palabras y de rimas del habla popular nicaragüense” (Cuadra, 1993, p.4).

Los autores ponen en juego el carácter burlesco y el juego de palabras utilizando desde los atabales hasta las canciones de cuna que dan sentido y humor al texto. Es un lenguaje rico en matices del habla popular nicaragüense. La *Chinфонía* está escrita en clave burguesa, es decir que es un texto sin armonía, grotesca, ruidosa, desordenada, de forma chabacana.<sup>19</sup>

El experimentalismo en la estructura dramática de la obra *Chinфонía Burguesa* se da en los dos actos, secuencias dramáticas y didascalias. En la obra dramática la estructura corresponde a un prólogo, dos actos y un epílogo. El primer acto con cinco secuencias o escenas y el segundo con dos secuencias o escenas y el prólogo con dos secuencias o escenas. El epílogo con dos secuencias: la entrada de la familia después de almorzar y la aparición de la muerte. En el inicio de la obra, el prólogo cuenta con tres secuencias dramáticas que corresponde a la presentación de la casa de Don Chombón a través de una didascálica, y el diálogo de los muebles. Los autores describen, a través de las didascálicas, el ambiente en que se desarrolla la obra, pero además nos indican características propias de la vida común y habitual en la que viven sus dueños y los presentan en su forma de ser interna y externa.

---

<sup>19</sup> Erasmo Alizaga director de la obra *Chinфонía Burguesa* del Grupo Comedia Nacional expresa que la riqueza del juego de palabras le permite a los autores crear y diseñar a cada uno de sus personajes prototipos, de tal manera que estos tienen características definidas... Es tal la grandeza de esta pequeña obra tan grande que competía incluso con el teatro de Ionesco. (Entrevista).

Los muebles hacen un retrato fiel de sus dueños, en su diálogo, pero también hablan de los vicios, manías y costumbres que suele presentar cada personaje. Los muebles inician su diálogo presentándose ellos y refiriéndose a sus amos, los describen, se burlan y divierten con las fantasías y mal gusto de sus propietarios, pero ellos también forman parte de esa familia y tienen sus defectos y caprichos. Cada mueble representa a un miembro de la familia burguesa, los imitan, se mofan y se entretienen con cada acción buena o mala que estos realizan. Estos seres inanimados adquieren vida y se desplazan por el escenario (la sala) de la manera más normal, y se disputan sus lugares haciendo uso del poder que tienen dentro del hogar.

El análisis se realiza de acuerdo con la estructura dramática. La primera didascálica que se presenta en la obra es para describir y ubicar la acción dramática a partir de imágenes escénicas que dan indicios de las costumbres y mal gusto de la familia rica.

Sala burguesa, amueblada con un sillón, una butaca, un sofá y una pianola. Pinturas de raro mal gusto. Al foro. Puerta y ventana. (Cada mueble disfraza un actor, que levanta la cabeza al hablar. Su voz es la voz del mueble que representa. La escena está desierta). (Urtecho, 1976, p. 13).

Esta didascálica se ubica escenográficamente en un espacio y en un nivel acomodado, pero de mal gusto, “sala burguesa”. Los autores marcan que no es una familia cualquiera sino todo lo contrario, es una familia burguesa. Cada una de las didascálicas presenta pistas sobre las características de los personajes dueños de la sala y su forma de ser o de las acciones rutinarias y ordinarias que les gusta realizar.

Las didascálicas también se integran a las secuencias dramáticas que ayudan a terminar de presentar a los personajes y las diferentes acciones que realizan. El cuadro siguiente muestra la estructura y secuencias dramáticas por acto de *Chinfonya Burguesa*.

**Cuadro 23. Estructura dramática y secuencias por acto *Chinfonia Burguesa***

<b>Estructura Dramática</b>	<b>Secuencias</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Prólogo</b>	<b>3 sec</b>	<b>En el prólogo se hace la presentación de los personajes con algunas características propias de cada uno. Son los muebles los encargados de hacer esta descripción de forma irónica de sus amos. Los presentan de forma externa e interna.</b>
<b>Primer Acto</b>	<b>5 sec</b>	<b>Cada secuencia ayuda de manera continua a desenredar el conflicto de forma dinámica y divertida</b>
<b>Segundo Acto</b>	<b>2 sec</b>	<b>Es un monólogo de Don Chombón donde terminamos de conocer todas las debilidades de este personaje y la entrada de los dependientes que son los fieles servidores de Don Chombón y la llegada de Norberta con el nieto el Garrobo Jacobo.</b>
<b>Epílogo</b>	<b>2 sec</b>	<b>Es el cierre donde se matizan las costumbres y vicios de la familia para desencadenar con la aparición de la muerte.</b>

### **6.3. Análisis de la dimensión sintáctica:**

#### **El prólogo tiene tres secuencias dramáticas**

**Sec. 1** Escena I En el prólogo los muebles se presentan y dicen las funciones que desempeñan, pero también presentan a sus amos de la casa, dando a conocer algunas cualidades y defectos de estos en la intimidad de su hogar.

La silla - (saca la cabeza y la esconde). Soy la silla Paquilla.

El sillón- (ídem) Soy el sillón Chón.

La butaca- .(ídem) Soy la Butaca Paca

El sofá-(ídem) Soy el sofá Sabá.

La pianola- (ídem) Soy la Pianola Manola (Urtecho, 1976, p. 13)

Los muebles son los que abren la obra, se presentan por primera vez, dicen quienes son, donde están, la función que desempeñan y lo que piensan en relación con sus dueños. Su intervención en el diálogo es muy breve y precisa. Estos personajes de segunda categoría como le llaman sus creadores son los que ven y escuchan todas las intimidades de sus amos. Ellos son el corazón de la casa y muestran los defectos, ternuras y angustias de sus dueños. Cada uno de los muebles tiene su propia personalidad y se distingue por los atributos que usa, para describir a cada uno de sus amos, son seres que poseen un alma y un corazón, sufren, ríen y se burlan de ellos cuando cometen alguna de sus fechorías.

La descripción, es otro de los recursos utilizados en el experimentalismo. El uso del retrato a través de la palabra. La representación con todos sus detalles se da no sólo en los monólogos de Norberta y Don Chombón sino en algunas didascálicas que describen la forma de vida y características particulares y colectivas de la familia, como son los vicios más que las virtudes. En la delineación de esta secuencia o escena que sirve de didascálica se presenta el primer sujeto absurdo y distorsionado de la realidad y es la composición y creación de los muebles, que pasan de seres inertes e inanimados a tener vida y voz en la escena. En el inicio de la obra los muebles tienen la responsabilidad de presentar a sus propietarios y expresar sus sentimientos hacia ellos, a la vez de burlarse y hacer mofa o ironías de su comportamiento vulgar, común y rutinario.

El sillón-Tenemos unos dueños pequeños  
Unos dueños que nos cuentan sus sueños,  
Sus negocios sin socios,  
Sus proyectos directos,  
Sus empresas traviesas,  
Sus corridas prohibidas (Urtecho, 1976, p.15).

Hay elementos cómicos desde la presentación sémica de los personajes en los nombres y descripción física que muestran una discordia inesperada en la exageración o disminución de los mismos. Los muebles imitan corporalmente las características físicas y psicológicas de sus dueños, pero también copian y se burlan de sus manías y defectos. Son seres serviles que sirven a sus amos, pero no se encuentran contentos con ellos y se conforman y acomodan a las circunstancias sin aspirar a mejorar su condición de mueble o servidumbre que sirve a la clase media alta acomodada; pero que tiene defectos, manías y malos hábitos que afectan su entorno social. Son ellos los que cuentan la historia de la pareja burguesa, sus amos a los que deben fidelidad.

La butaca-Somos de don Bombín y doña Bomba.  
La silla-De don trombón y doña Tromba.  
El sillón De don Chombón y doña Chomba. (Pausa).  
El sofá- En esta pieza burguesa  
En esta sala de gala  
Vive una vieja pareja  
con su malaria ordinaria.  
La butaca- Esta es su historia meritoria  
Sumaria y literaria (Se oyen golpes en la puerta). (Urtecho, 1976, p.15).

En la estructura dramática de *Chinfonía Burguesa*, los muebles juegan un papel importante que contribuye al desarrollo de la acción, de una manera análoga, como el coro griego. Los muebles hablan en forma coral sin perder su personalidad, se unen cuando les conviene, para sufrir o aprovecharse del mal momento por el que pasa su amo. Además de describirse a sí mismos, comentan e intervienen en el desarrollo de la acción como si fueran otros personajes más, de forma que objetos inanimados y de uso común, cobran una nueva dimensión dramática, incluso hacen alusiones sarcásticas, al mismo contenido poético.

**Sec.2** Esta segunda secuencia del prólogo está dada por las voces de doña Chomba y don Chombón dentro, y la entrada de Norberta. Toda esta escena se da sin aparecer en escena los personajes, solo se escucha su voz a partir de la didascálica siguiente:

Una voz adentro- ¡Tan! ¡Tan! Al zaguán... (Todos los actores de los muebles esconden la cabeza). Inmediatamente la voz de doña Chomba-adentro- Ten, ten la puerta Norberta Berta tuerta. (Pasa Norberta). La voz de la puerta -dando un golpe- ¡Pan!!! (la voz de don Chombón- adentro-

Pon

La mesa, Teresa,

La tortilla tiesa,

La mayonesa

La salsa inglesa

La...

Voz de doña Chomba (adentro). Sssssssssssssssssssssss... (Urtecho, 1976, p. 17)

En las dos escenas se puede observar el juego de palabras y la forma original de la rima en serie que hacen del ritmo y musicalidad un texto eminentemente poético. En el desarrollo la rima en serie será una de las constantes de la obra.

**Sec 3-** La Secuencia 3 del prólogo corresponde a la entrada de los esposos con su hija Fifi. La didascálica indica las acciones que realizan los personajes en escena.

Ambos cónyuges a la vez (saliendo). ¡Chó!

¡Una voz adentro- Chon ipipipipipiiiiii! (ambos cónyuges se miran. Entra Fifi)

Don Chombón- ¡Fifi! Linda es fifi como un tití

Doña Chomba- (Zorreándose). ¿Un alhelí?

Don Chombón- Sí (Urtecho, 1976, p. 17)

El nombre de los esposos tiene correspondencia con las características de los personajes, por ejemplo: Don Chombón, Don Trombón y Don Bombón cuya fisonomía serán gordos, ruidosos, golosos, redondos. Doña Chomba, Doña Tromba y Doña Bomba: gorda, ruidosa, explosiva, golosa, redonda. La fisonomía de los esposos nos permite hacer una analogía con la pintura de Botero que presenta unos cuerpos cuadrados y bajitos donde apenas se perciben los pies. Esa es la imagen de los esposos, pero más grotescos con los caracteres de

animalización al compararlos con animales como el hipopótamo o la foca; los autores juegan con los nombres haciendo la analogía no solamente con la pintura correspondiente a esa época sino también a algún instrumento musical como el tambor ruidoso, escandaloso, estrepitoso, ensordecedor. Esta secuencia termina con el desmayo de Don Chombón ante la impotencia de no poder convencer a su hija que no se case con el enamorado (el Pueta) que ella ha escogido para marido.

### **6.3.1. Estructura dramática de *Chinfonía Burguesa***

#### **El primer acto consta de cinco secuencias dramáticas**

**Sec. 1 Primer acto Escena I** En esta secuencia se presenta el enamoramiento de Fifí con el Pueta. En este acto primero, de la escena I se lee la siguiente didascálica” ...En la misma pieza, sin muebles, excepto el sofá y un asiento llamado rima. Un rotulo: Esperando...” (Urtecho, 1976, p. 21).

El primer personaje que aparece en este primer cuadro es Norberta Berta Tuerta quien prepara las condiciones para que su ama Fifí se pueda encontrar con el Pueta. La sirvienta es participe de las citas de su ama y la ayuda en sus travesuras, porque se hace la que no ve, ni oye todo lo que los enamorados hacen o dicen, es su cómplice en todo momento. En su monólogo implora a sus dioses que todo le salga bien a su ama y que sus padres no se enteren de las visitas del Pueta, este monólogo es interrumpido por la entrada de Fifí.

**Sec. 2 Primer acto escena II.** Entrada de Fifí quien aparece ansiosa e impaciente esperando la llegada del Pueta. Los autores mezclan de una forma dinámica lo dialógico con los pequeños monólogos de los personajes de Norberta y Fifí. Los muebles que aparecen en este primer acto, sobre todo el sofá, es testigo mudo de los conflictos internos como los temores, miedos y amoríos que en él se dan en la familia burguesa, ellos son parte importante de todas la decisiones, deseos y aspiraciones de los esposos, pero sobre todo de los deseos de Fifí y sus amores con el poeta a quien le interesa más el dinero que el verdadero amor de Fifí.



**Sec. 3. Primer acto escena III. Llegada del Pueta.**

El pueta- Chocoyito real, ¿Qué tal?

Fifí- Bien

El pueta- ¡Bien!

Fifí-¡Siéntate en esta rima!

El pueta- (Sentándose en la rima). Persigo hablar con contigo vis avis y vos a vos, cantarito de arroz.

Fifí- Aun dura mi ternura en el acordeón de mi corazón que me hace pin, pin, pin, pon; por vos mi alma pura canta como el pajarito del relon – mejor que cualquier canción - el son –son que te quiero Yón... (Urtecho, 1976, p. 23).

El Pueta pretende a Fifí ayudado por Norberta que funciona como su Celestina llevando mensajes y dejando la puerta abierta para que este pueda entrar a verse con su ama; sin embargo, Fifí lo quiere y juega con el poeta; hasta que este romance se interrumpe con la entrada de Doña Chomba que llega furiosa y quiere matar al Pueta. Está tan enojada que es descrita por los autores como un animal, resoplando y gritando por toda la casa cuando le quitan un huevo o una cría. Toda esta escena nos muestra los sinsabores de la vida cotidiana de un burgués, la crítica a una sociedad, fría y calculadora que antes y ahora continúa descuidando lo que realmente debe cuidar como es la familia.

**Sec. 4 Escena IV.** Esta escena es una de las más disparatadas, desde el punto de vista vocal es una bomba que va a reventar con doña Chomba al enterarse de los amores de Fifí con el Pueta. Norberta ha sido su cómplice y aunque está aterrada porque su ama los descubrió, ella antes ha pedido en sus oraciones para que todo salga bien y su ama pueda ser feliz porque de esa manera ella lo es también. “(Dichos y Norberta) (Entra Norberta corriendo agitadísima. Trae la cara pintada con color de susto)”. (Urtecho, 1976, p. 26). Esta didascálica nos trasmite el terror que debe causar los gritos y el enojo de doña Chomba similar a un energúmeno furibundo cuando le tocan lo que le pertenece, en este caso nos da la idea de acuerdo al texto a una gallina cacaraqueando o el grito de un animal salvaje. Doña Chomba sufre una transformación se metamorfosea animal/humano, cuando se pone iracunda que semeja a un

toro furioso que resopla, rasca, muge o grita estruendosamente. Todas estas acciones las describe Norberta en el siguiente texto:

Norberta- ¡Todo esto lo han sabido doña Chomba y su marido  
¡Junto a la estufa bufa` como una loca oca cocoroca foca foforooca! ¡  
¡Grita un grito -- ¡¡Pita un pito!!!!  
Doña Chomba- (desde dentro) ¡¡ Fifi, Fifi!!! (Urtecho, p. 26).

La imagen que nos presentan los autores es cómica pero también es una forma de metamorfosear a los personajes con las características que ellos le imprimen y en todo momento esto sugiere movimiento, acciones grotescas, absurdas y bruscas que deforman la realidad circundante. Personajes desfigurados por la realidad a través de animales como la foca, el hipopótamo, un mamífero o un reptil como lo es el hijo que tiene Fifi un garrobo bobo.

#### **Sec.5 Escena V.**

Esta secuencia es un monólogo de doña Chomba donde su ira se desata al saber de los amores del poeta con su hija Fifi, es una escena violenta y muy dinámica donde el lenguaje y las acciones físicas señaladas por los autores le dan el tempo ritmo a toda la escena:

(Entra doña Chomba, teñida de ira, amoratada)  
Doña Chomba- Lo mato, le quiebro un omoplato, un pie, un peroné  
(Dirigiéndose a él) Te aborrezco, te detesto, tus falacias hicieron mis desgracias, tus rimas me metieron en estas pantomimas. Pueta de la nariz a la jeta, te rompo una falangeta. ¡Ladrón de afición, te bruño el esternón! (Gritando mas) ¡Chombón!  
¡Trombón! (Urtecho, 1976, p. 26).

En toda la escena se percibe el juego vocal y todo el sentido rítmico en el contenido, doña Chomba tiene la fiera de un animal y el lenguaje que utiliza para reprender al Pueta y Fifi es una bomba. La literaturización y la deformación del lenguaje es una de las técnicas que utilizan los poetas para distorsionar la realidad. El juego de palabras es colorido y muestra una imagen grotesca de la vida del Pueta pero también de sus acciones. Lo que ha hecho que

explote como ráfagas de palabras en la casa de Fifi y altere el orden familiar, creando una verdadera hecatombe en la paz de la casa de Don Chombón. Toda la escena es una bomba que estalla y explota en el personaje de Doña Chomba diciendo todo lo que le provoca hacer con su futuro yerno desde matarlo o despedazarlo y quebrarlo para satisfacer su enojo.

### **6.3.2. Secuencias dramáticas en *Chinfonía Burguesa***

#### **El segundo acto consta de dos secuencias**

**Sec. 1** En esta primera secuencia del segundo acto se da el monólogo de Don Chombón en el que cuenta su vida rutinaria y millonaria, sus anhelos y aspiraciones que tiene con su nieto que está por nacer y sus confidentes son sus empleados.

Don Trombón- Saco mi alma de mi almario, mi alma de propietario millonario y lentamente invento el inventario siguiente: Tengo una spiroqueta pálida de abolengo, un zancudo en mi escudo, un higo en el ombligo. Yo soy un tinajón con corazón, un tinajón con saco y pantalón y de mi saco saco una petaca flaca y una lagrima sec. Yo soy un hombre duro como un duro, yo soy un hombre puro como un puro.... Poseo una pianola de cola de la que sale a la sala la sinfonía (o bien como se decía). La Chinfonía a la viela o a la viola. (Urtecho, 1976, p. 29).

En todo este monólogo de Don Chombón, Trombón, Bombón se conoce su mundo interior, donde cuenta sus riquezas, sueños, debilidades y fantasías. Vive otra realidad y no ve lo que realmente tiene. Sus dependientes le roban a la vista y se burlan de él, pero es tan necio y arrogante que no atiende más que sus intereses. Se conforma con su vida de millonario y eso es para él la felicidad entera, esperar el nacimiento de su nieto. Está muy emocionado porque será abuelo y eso le causa emoción y mucho consuelo. El burgués no ve más allá de lo que le conviene mirar, su vida de millonario le transforma en un ser dependiente de otros y vacíos por dentro, porque su ámbito es más cerrado, selecto y elegante.

Don Trombón- ¡Que consuelo para mi orzuelo, que alegría para mi hidropesía y que buen rato para mi garabato! (Pausa) mi nietecito rito dará gusto por lo robusto: sacaré mis ojos rojos y mi nariz de perdiz, más no sacaré la jeta ni la pata corneta del pueta. Tendrá la sonrisa lisa de Mona Lisa y el pisto del Conde de Montecristo, pero lo quiero ingeniero minero para dejarle todo mi dinero. (Urtecho, 1976, p. 32.).

Hay en sus palabras una descripción metódica de cómo le gustaría que fuera su nieto y una especial mención de sus gustos tomando en cuenta lo tradicional con una determinada contradicción entre el comercio y el gusto por el arte, un poco raro pero caro. Todo este monólogo es una rima en cadena, produce una sensación y una emoción determinada, festiva, danzaria, burlona, en palabras de Pablo Antonio Cuadra, citado por Vargarruiz, en su artículo “La vanguardia: José Coronel y su teatro” manifiesta:

La rima hace la comedia y la lleva como ráfagas de viento imprevisibles a situaciones absurdamente cómicas y burlescas; la obra a pesar de esas ráfagas incesantes, no se pierde, va contra el burgués y su dardo se clava en la panza tranquila del hombre que solo vive para hacer dinero. (Vargarruiz, 1990, p. 50).

La emoción que siente Don Chombón al saber que va a ser abuelo no tiene límites, espera y desea un nieto como el Conde de Montecristo, aunque está consciente de los defectos de sus progenitores, su fantasía es pensar en su nuevo heredero a quien dejará su capital entero y sobre todo es el que va a dar continuidad a su negocio. El interés es más por la seguridad de sus bienes que por el vínculo familiar.

**Sec.2** Escena segunda del segundo acto, corresponde a la entrada de Norberta quien trae al niño nieto de don Chombón y la didascálica es la siguiente:

Entra Norberta temblando, con el niño tapado Don Chombón destapa al niño y dice desilusionado: ¡Fifí pario un garrobo!  
Norberta- ¡Un garrobo bobo!  
Don Chombon- ¡Jacobó! (y lo saca)  
Cuya madrina será la cucaracha  
Norberta-La cucaracha Nacha. (Furioso). (Urtecho, 1976, p. 34).

Todas las ilusiones se terminan cuando don Chombón ha visto el esperpento que ha tenido Fifí con el Pueta y corre a Norberta para no verle más. El destino se ha burlado de él y recibe una lección, no podemos comprar con dinero la felicidad ni la familia que queremos. Todos los planes que tenía con su nieto se caen al tener un ser mitad animal mitad humano, una metamorfosis. Un monstruo, un raro espécimen como la poesía que se está creando en ese

momento. La crítica de los dramaturgos sobre la nueva poesía producto de la mezcla entre la burguesía y la mala poesía produce un espécimen raro también.

Don Chombón- ¡Llévate a Jacobo  
que es producto del robo,  
que es una mixtura impura  
de la poesía y de la burguesía! (Salen tímidamente los dependientes, triste,  
melancólico).  
¡Me ha fallado mi sueño dorado! (Vuelven a entrar nerviosos los dependientes, uno  
por uno). (Urtecho, 1976, p. 35).

La descomposición social se muestra a partir del contraste entre lo humano y lo no humano. La animalidad es una combinación muy rara entre humano y animal. Generando una rara especie. El producto es único, feo, grotesco y desagradable. Termina esta secuencia dramática con el diálogo de los dependientes que dan noticia a don Bombón de cómo anda el almacén y cómo se va hundiendo por el robo y el fraude.

Don Chombón se va hundiendo mostrando una cara de terror adolorido y desesperado hasta caer desmayado en su sillón. El fracaso y la desesperación, muestran la cara de fatalidad para Don Chombón al ver su sueño convertido en burla, para sus pretensiones, él ha inventado y creado a su nieto de acuerdo a sus propios intereses y no soporta que se lo cambien. Al final termina aceptando su triste realidad con su yerno y su nieto el garrobo Jacobo, a quien acaricia siempre, después del almuerzo.

### **6.3.3. El epílogo de *Chinfonía Burguesa* consta de dos secuencias dramáticas**

El epílogo es el cierre de la obra y una escena desencadenante donde se resuelve el conflicto final. Se presenta a la familia en la rutina cotidiana, después del almuerzo, haciendo la siesta, con sus debilidades que son: comer y dormir, además de otros defectos y manías que también sobresalen en la obra y sobre todo en esta escena final. Se muestra en la didascálica como roncan con sonidos onomatopéyicos y de una forma grotesca. También se muestran los sentimientos de la familia a la hora de enfrentar la muerte:

**Sec. 1** Esta secuencia del epílogo, es presentada por una didascálica. “La misma pieza del prólogo. Medio día. Tertulia de la digestión. Don bombín. Doña Chomba, Fifí, el Pueta, Norberta. Debe dejarse visible la puerta del foro, donde aparecerá la muerte” (Urtecho, 1976, p. 38).

Don Bombin- (Amodorrado, roncando.) Kkkkooo kkkkooookkkkoooo, ¡así ronco yo!

Fifí- Kkka kkkaaa, así roca papá.

Norberta:Kkkeee kkkeee kkkeee, así ronca uste.

El pueta- Kkkiiii kkkiiii, así ronca fifí.

Doña Chomba- (al pueta). Kkkuú kkúúú kúúúúúúú. Así roncas tú. (Urtecho, 1976, p. 38).

Esta escena presenta la familia aparentemente unida, después de la comida haciendo la siesta con sus extravagancias, egoísmos y defectos donde uno no es mejor que el otro. Los personajes muestran sus debilidades de una manera abierta y descarada hasta que la Muerte los encuentra y empiezan a desafiarla para que no se los lleve ya sea retándola o suplicándole.

Don Bombín- ¡Qué felices que somos!

Fifí- Que tranquilos que estamos.

Doña Chomba- Qué sabroso comemos

El pueta- Y qué bien que dormimos.

Don Bombín- ¡Qué alegría la mía,

Lejos de lo que me sucedía

Cuando vivía en la vía de la

Fantasía! ... (Urtecho, 1976, p. 40)

Toda esta escena es de regocijo de la familia burguesa, donde se ejemplifica el bienestar y comodidad en el que se encuentran los integrantes del núcleo familiar, y su vida transcurre sin preocupación alguna, es una siesta animalizada/orquestada con la descripción del sonido de los diferentes ronquidos de animales/humanos que conforman una orquesta chinfónica, ruidosa y de mal gusto, pero placentera para la familia; hasta que Norberta menciona que son tan felices que ni se acuerdan de la Muerte.

Norberta- Y es tanta nuestra suerte

Que ni nos acordamos de la

Muerte. (Urtecho, 1976, p. 40).

**Sec. 2** En la secuencia dramática II o escena II del epílogo, aparece la Muerte a partir de una didascálica que dice: “Pausa. La puerta se abre de par en par. Aparece la Muerte”.

Muerte- Yo soy la muerte fuerte, sorda y gorda. (Entra. Se ponen de pie todos).  
Don Bombín- Se ha equivocado usted. De puerta,  
Señora muerta,  
De mi oficina no hemos llamado a  
La quirina,  
Tal vez la espera la vecina de la esquina,  
Aquí estamos todos sanos  
Y tenemos horror a los gusanos. (Urtecho, 1976, p. 41).

En toda esta secuencia, se da una parodia y mascarada es una escena que corresponde al desafío de los integrantes de la familia enfrentándose a la muerte, cada uno de ellos tiene su propia justificación para rogar por su vida, y no querer morir. No aceptan la presencia de la Muerte y esta es tratada como intrusa e inoportuna, porque atenta contra la armonía familiar. Cada personaje explica y argumenta pensando solo en su propio bienestar sin considerar la unión familiar y de una manera egoísta imploran a la muerte que les dé un poco más de tiempo para realizar actividades materialistas e individuales propias de acuerdo a sus intereses y necesidades como es el de doña Chomba comer de todo, hasta un ternero con todo y cuero o el caso del Pueta que desea escribir una obra maestra que lo haga inmortal.

La muerte- Los tengo a todos en mis manos.  
¡Yo soy la muerte fuerte, sorda  
y gorda! (Urtecho, 1976, p. 41).

Doña Chomba se enfrenta a la muerte suplicándole que le deje unos días para poder satisfacer sus necesidades alimenticias y realiza un enfrentamiento con la muerte desenfadado, argumentando cada momento lo que necesita para satisfacer sus gustos, antojos y desvaríos por la comida, pero no consigue convencer a la muerte y es rechazada su petición; hasta que al final Don Chombón exhorta a la muerte con el siguiente texto:

Don Chombón- (Hipócrita) ¡Que se va a hacer!  
Te entrego con placer a mi mujer  
y yo me quedo solo con mi dolor Lolo,  
con mi orzuelo Chabelo,  
con mi hidropesía María  
y con mi garabato Honorato;  
porque yo amo mi vida podrida  
cuando pienso en mi pienso,  
cuando lleno mi barriga la buñiga  
y cuando me rasco mi roncha Concha. (Se rasca una nalga). (Urtecho, 1976, p. 44).

Esta escena tiene un final más trascendental y metafísico, puesto que la actitud ante la vida de lo que ellos consideraban la burguesía, se extiende hasta la manera de enfrentar el acto más importante del hombre, después de la vida, como lo es la muerte. La mayor carga semántica se da en los personajes principales, quienes van dando una excusa de acuerdo con su personalidad y sus intereses para no morir, sin embargo, **La Muerte** fuerte, sorda y gorda les reafirma su defecto, los reta y los conduce a su fin. En esta escena se sintetiza de forma concluyente que ha llegado la hora de no pensar de manera individual y egoísta, ambos actantes en el diálogo tienen en conjunto un último enfrentamiento con la Muerte, hasta desencadenar con la acción del conflicto final, llevándose a todos los personajes a la zumba marumba.

La Muerte y Don Chombón expresan el contenido y significación de la obra y su conclusión lógica con rasgos trágicos y grotescos, en su duelo marcan una ruptura del realismo burgués que se niega a morir argumentando que aún tienen que hacer cosas materiales de su conveniencia y con el giro que se da a la nueva poesía dramática que se está gestando en esa época, el teatro del absurdo.

La Muerte- (A don bombín) ¡También estás en mi lista, viejo  
egoísta!! (A todos)  
¡¡No os dejare un segundo en  
vuestro mundo inmundo!!,  
y pues yo soy la muerte fuerte,  
sorda y gorda  
me los llevo a la tumba, a la



zumba marumba...

Levanta la guadaña y cae el telón. (Urtecho, 1976, p. 44)

Este cierre de la obra es categórico porque al final la muerte se los lleva a todos sin excepción, además no escucha ningún razonamiento de sus elegidos, ellos exponen sus razones por las cuales consideran que no están preparados para la muerte, pero no son escuchados. Es una muerte doméstica donde los gritos, bufidos y patadas son animalizados, cada personaje se va transformando a medida que implora no ser llevado por la muerte. Lo irónico es que no es cualquier muerte sino una “Burguesa” y ella de manera rotunda y sin ningún reparo se los lleva a todos a la tumba, a la “zumba marumba”. En la actualidad se escucha el dicho popular en el pueblo nicaragüense cuando uno anda a ciegas o muy de prisa sin pensar en nada-**Andas a la zumba marumba-**.

#### **6.4. Dimensión semántica. Lo cómico en *Chinfonía Burguesa***

El elemento cómico en *Chinfonía Burguesa* se encuentra a partir del nombre de la obra *Chinfonía* que para Joaquín Pasos es: “el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que se ha condensado toda la alegre risa de los atabales y de las bombas sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna “(Pasos 2002:26). Esta afirmación de uno de los autores marca el rasgo de distorsión en la deformación del lenguaje desde el título de la obra; como una composición libre, llena de matices propios del habla nicaragüense pero que señala una técnica diferente, única en su género.

Koprinarov (1982), define lo cómico, como una contradicción objetiva de importancia social, donde esta contradicción puede darse entre el objetivo los medios para su logro, entre la forma y el fondo o entre la realidad y la representación de ella. *Chinfonía Burguesa* se rebela contra la continuidad del modernismo, el género chinfónico es una rebelión contra la mediocridad y contra la afectación en el uso del lenguaje. Para los vanguardistas como José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos la crítica es dirigida a la burguesía de su época que era la clase pudiente, la que creía que lo material era suficiente para dar a sus hijos. Con dinero se tenía el poder para hacer lo que quisiera; porque con el no solo al extranjero se puede enviar a

estudiar a los suyos, sino complacer, darle lo que el hijo o hija quiere, pida, anhele o desee según su capricho.

Resultan cómicos todos los fenómenos condenados por la historia, que tratan mediante diferentes maneras y medios, de mantenerse en el escenario de la historia o de manifestarse del modo que se han presentado en otras condiciones, y en otras formaciones históricamente concretas. Los autores no solo dan vida a seres inanimados en este caso a los muebles, mezclados con seres vivos que sienten los infortunios y regocijos de sus amos siendo cómplices de los fraudes, fracasos y realización de sueños y fantasías de sus propietarios, sino que le asignan un comportamiento y sentimiento semejante a entes que sufren y se burlan de las desgracias de los demás (como es el caso de los muebles).

El logro de lo cómico y absurdo está también a través del sonido fonético que nos trasmite lo grande y grotesco de estos personajes que más adelante se describen como gordos, golosos, exagerados en su alimentación. Lo ruidoso de sus nombres hace contraste con la obesidad y la disminución fonética de su primogénita Fifí, que en divergencia con sus padres es fina delicada como un adorno de sala, una porcelana, no se toca, se ve y admira, se disfruta viéndola, pero es vacía por dentro y no tiene capacidad de decisión (aparentemente), debe hacer lo que papá y mamá manden, aunque al final es ella la que decide quedarse con el poeta.

Los hijos eran educados para el matrimonio y debía existir una correspondencia entre las familias adineradas porque los hijos eran casados por conveniencia no por amor. Al final Fifí hace su voluntad y no la de los padres, se casa con el Pueta como le llaman de manera despectiva sus creadores. El dicho popular en (Nicaragua) a los que empiezan a escribir poesía en tono de burla y despectivo es **sos un pueta de la nariz a la jeta**.

El mecanismo principal del logro de lo cómico es la discordia inesperada que puede manifestarse de diferentes formas:

- a- Son cómicas todas las manifestaciones de una clase y de un régimen social históricamente caducas.
- b- La representación de la mediocridad; razón suficiente para criticarla, mofarse, ridiculizarla y sobre todo escandalizarla.

c- Lo disonante que inicia desde el nombre de la obra y la de sus personajes.

Los vanguardistas inician una búsqueda a través de la investigación de la lengua nacional en los atabales, canciones y expresiones populares que permiten innovar y crear un nuevo lenguaje. La rima reiterada es toda la gama de su lenguaje diario, como en sus oraciones, profanas o religiosas y sus cantares, incluso infantiles. En *Chinfonía Burguesa* hay un rechazo en la afectación, en el uso del lenguaje y se rompe con los preceptos clásicos, se usa la rima en serie y sugerente. Los autores dan una nueva propuesta, un nuevo producto que insta a buscar lo nacional, lo propio, los elementos auténticos y originales utilizando villancicos, trabalenguas, retahílas, bombas y canciones. No es del interés de los autores crear música tal y como la conocemos, sino de experimentar en otro campo utilizando otros recursos propios y sencillos del habla nicaragüense.

Arellano, en la introducción de *Tres obras de Teatro de la Vanguardia Nicaragüense*, manifiesta refiriéndose al texto de *Chinfonía*: "...Es un experimento escénico y una sátira social, una fábula grotesca y un juego humorístico, una ópera bufa y una pintoresca recreación lírica..." (Arellano, 1976:1). En la obra, los autores utilizan el absurdo grotesco y el humor para censurar y criticar a la sociedad de ese momento y sobre todo la vida palaciega del burgués, pero también critica a la nueva poesía que se está gestando en ese momento, considerada como algo vacío, sin sentido, sin forma, ritmo o contenido.

A propósito de ese juego humorístico otro elemento es el género chinfónico y carnavalesco que utiliza lo fantástico en la forma y en el contenido. En ella se reúne no sólo el humor, sino elementos nicaragüenses como son los atabales, trabalenguas, retahílas, canciones infantiles y bombas, que hacen de la obra una recreación del lenguaje sin perder el conflicto dramático y la secuencia de cada una de las escenas. Cada escena tiene su propio conflicto que desencadena con la llegada de la Muerte de forma inesperada, que, sin ser anunciada, entra de manera decidida y sin contemplaciones ejerce el poder, porque sabe que tiene en sus manos a toda la familia burguesa.

## 6.5. Musicalidad en la obra *Chinфонía Burguesa*

La musicalidad en *Chinфонía Burguesa* se encuentra en los versos y en la intención que se manifiesta en los parlamentos de sus personajes. Cuando se lee la obra, el lector se pregunta si existe alguna relación con la música. Hay un autor musical que revolucionó también los patrones clásicos establecidos en su tiempo; este compositor fue Stravinski (1882-1971). Su armonía politonal, sus ritmos dislocados y su agresiva orquestación provocaron en el público uno de los mayores escándalos de la historia del arte de los sonidos. Un ejemplo de ello fueron sus obras *Consagración de la primavera*, *El pájaro de fuego*, entre otras. Veamos esa relación del lenguaje poético con el lenguaje musical en *Chinфонía Burguesa*:

- 1- En *Chinфонía Burguesa* la armonía politonal está en el texto poético y en el texto dramático. Ese ritmo y musicalidad dislocada y extravagante de la que habla también Cuadra. Lo armónico se convierte en risa que se desborda provocada por las frases divertidas de los personajes, pero que sus acciones hacen reflexionar al espectador-lector sobre el contexto socio-político-económico y cultural de la época. Los autores se burlan de la musicalidad modernista, pero además utilizan estos elementos para lanzar una sátira mordaz y directa a la burguesía.

La relación que existe entre la poesía y la música como sistemas-lenguajes, es tan antigua como la poesía y la música, pero su enfrentamiento desde el punto de vista de una disciplina científica de análisis es relativamente reciente. R. Jakobson, al reseñar en 1932 en la intervención en el círculo de Praga de G. Becking, señalaba cómo los principios de desarrollo de un sistema musical son semejantes a los cambios fonológicos de la lengua. Una diferencia no- pertinente se puede convertir en pertinente o al revés, de forma que ambas diferencias y pertinencia están mutuamente relacionadas.

- 2- La separación entre ambos lenguajes la establecía el lingüista ruso sobre una base semántica: el conjunto de convenciones del lenguaje musical se limita al sistema fonológico sin alcanzar la repartición etimológica de los fonemas, lo que implica, una ausencia de vocabulario y de significado en sentido lingüístico (Talens, 1999, p. 97). La relación de ambos lenguajes se aborda con mayor profundidad al analizar el papel del texto en la música vocal. Suzanne K. Langer, (citada por Talens) afirma que: “la

música absorbe el sentido de las palabras”. Si el sentido de las palabras en la música vocal no es el que poseen antes de ponerles melodía sino el que les otorga la frase musical, no perdemos nada si escuchamos una canción en otra lengua que no conocemos (Talens, 1999, p. 97).

- 3- En el caso de *Chinfonía Burguesa* las palabras tienen y producen ese juego verbal, pero también el contenido intencional y vocal adquiere matices que dan significado al texto dramático. Al respecto Boris de Schloezer, (citado por Talens) considera que la obra vocal perfecta es aquella donde las palabras se reduzcan a un puro juego verbal, de forma que las palabras tienen casi una presencia vacía. Sin embargo, explica Talens (1999) en muchas culturas de música meramente instrumental es un fenómeno subalterno, debería llevarnos a una conclusión diferente...En cualquier caso la existencia de la música vocal como dato histórico ha de implicar una necesidad, sino natural, al menos, cultural de articular ambos sistemas como forma específica de expresión (Talens, 1999, p. 97). Musicalidad e intencionalidad van de la mano y adquiere mayor vigor a la hora de expresarlas. En *Chinfonía Burguesa* por ejemplo destacamos intención y música en la expresión verbal.

¿Con quién te quieres casar?

Con la luna

Con el sol

O con la vieja del tambor. (Urtecho, 1976, p. 13).

Nicolás Ruwet, en un artículo de 1961 titulado “*Fonction de la parole dans la musique vocale*” menciona que, para comprender la posibilidad de coexistencia de los dos sistemas, sin que exista un compromiso de asimilación de uno por el otro se debe acudir a una serie de nociones que nos parece importante destacar:

- La distinción entre lo fonético y lo fonológico (el fonetista analiza acústicamente, una secuencia determinada de sonidos, en el apartado verbal o vocal de una canción) encontramos diferentes características de las que esa misma secuencia tendrá en un acto de habla particular. El fonólogo sólo atiende a la función del sonido como

elemento diferenciador en el plano semántico y observa en la misma secuencia una serie de realizaciones particulares de los fonemas.

- Distinciones introducidas por Bühler y desarrolladas por Trubetzkoi. Entre las distintas funciones del lenguaje a cada una de ellas corresponden diferentes procedimientos fonológicos:
- La Función Expresiva (expresión o representación de un sujeto que tiende a caracterizarlo).
- Función Apelativa (un enunciado tiende a producir una cierta impresión en el auditor).
- Función Representativa (un enunciado representa un estado de cosas determinadas).

Estas funciones están presentes en *Chinfonía Burguesa* por ejemplo, en el texto siguiente encontramos la función expresiva:

Norberta-¡Todo esto lo han sabido  
Doña Chomba y su marido!  
Junto a la estufa bufa,  
Como una loca oca cocoroca foca  
Foforoca!.  
¡¡Grita un grito!!.  
¡¡Pita un pito!!!!.  
Doña Chomba- (desde dentro) ¡¡Fifí. Fifíííí!! (Urtecho, 1976, p. 26).

Algunas de estas funciones se pueden encontrar en el interior del lenguaje musical-poético. (Función Expresiva y Apelativa). La música acude constantemente a procedimientos culminativos (los acentos) o demarcativos (los silencios, los timbres). El procedimiento utilizado puede ser el mismo que el del lenguaje verbal (acento de intensidad) lo que significa que las interferencias y relaciones puedan establecerse entre ambos sistemas. Por ejemplo, en el siguiente texto de *Chinfonía Burguesa* en la escena V: (Entra doña Chomba, teñida de ira, amoratada).

Doña Chomba--Lo mato,  
Le quiebro un homoplato,  
Un pie, un peroné. (Dirigiéndose a él)  
Te aborrezco, te detesto;  
Tus falacias hicieron mis desgracias

Tus rimas me metieron en estas  
Pantomimas. (Urtecho, 1976, p. 26-27)

Los autores la describen como colorada por la cólera cuando se entera que su hija Fifí se encuentra en el esperadero con el Pueta. Las acciones que realiza a partir de las didascálicas son los que denotan el enojo de su madre durante toda esta escena, además el sonido onomatopéyico, el lenguaje lúdico del juego y lo absurdo es muy divertido durante todo este diálogo y construcción de cada verso.

Doña Chomba-Pueta de la nariz a la jeta,  
Le rompo una falangeta.  
¡Ladrón de afición,  
Te bruño el esternón! (gritando más)  
¡Chombón!  
¡Trombón!  
Norberta- (Llamándole la atención) ¡¡Doña Chomba!!  
¡¡Doña Tromba!!  
Doña Chomba-kekereké, kokorokó, kikirikí,  
Norberta-(afligida) ¡Fifí!  
¡Doña Chomba!. (Urtecho, 1976, p.27).

Podemos decir entonces que música y arte verbal pueden coexistir sin interferirse y sin que la una anule a la otra. Talens dice al respecto: “La relación música/Arte verbal es siempre pertinente.” (Talens., 1999, p. 99). Esta relación es significativa a partir de dos niveles:

- El que pone en contacto ambos sistemas desde el punto de vista de sus estructuras más generales: Aquel en que el lenguaje artístico verbal es utilizado (para ensalzar o para destruirlo) por la música, y en el cual existe una separación de ambos sistemas.
- Las diversas maneras en que las formas artísticas verbales juegan un papel preponderante en la elaboración de las formas musicales.

Talens señala, por ejemplo, las polifonías del S. XV. Lieder de Schubert, en los que la dialéctica de la repetición y del cambio sólo se entiende en cuanto es referida a dos sistemas

(verbal) que desde el punto de vista de la sintaxis aporta el apoyo de sus formas como modelo estructurante (Talens, 1999, p. 99).

En el primer caso cuando el hombre utiliza la música vocal para expresar de manera diferente a la que le permiten las palabras, actitudes emocionales, que son las que siente ante el lenguaje considerado como un todo o ante una realidad que el lenguaje verbal no puede captar. En el segundo caso, cuando la musicalización evoca la desintegración progresiva de las afacias. En el caso de *Chinfonía Burguesa* los autores no pretenden hacer música sino realizar un juego vocal y verbal con el lenguaje, distorsionando y rompiendo con las normas establecidas para hacer música.

## **6.6. Animalización y cosificación de los protagonistas en *Chinfonía Burguesa***

### **Utilización de la animalización y cosificación de los protagonistas (hombre/animal, humano/no humano (objeto) en los actantes de *Chinfonía Burguesa*)**

Los personajes en *Chinfonía Burguesa* son vistos como seres vacíos, con un sentido utilitario y de mal gusto, cada uno de ellos solo piensa en su negocio fomentando el servilismo, la fantasía y olvidando valores importantes de la sociedad como son la unión de la familia y el sentido paterno que no sólo con dinero se puede vivir feliz. El contraste de la deformación de la realidad se muestra en la imagen grotesca de la vida de sus protagonistas. Estos, que además de ser rutinarios manifiestan vicios y malas costumbres. La animalización o fusión de formas humanas y animales, la literaturización del lenguaje coloquial. Veamos algunos rasgos de esta distorsión de la realidad en los personajes principales:

Doña Chomba y Don Chombón son dos personajes que están preocupados por ellos mismos su mayor preocupación es a quién van a dejar su dinero y su vida vacía y mercantilista no les permite ver más allá de sus intereses, los autores los describen como obesos, deformes por los vicios y manías que tienen, dormir, comer y contar sus bienes. En esta época era común encontrar familias con mucho dinero que tenían su propio negocio atendido por ellos, debido a su desconfianza y el fomento de una vida rutinaria. Estos personajes son ridiculizados y comparados con animales y objetos que tienen las categorías o



características principales de estos. Norberta describe a doña Chomba como ese ser grotesco por la ira que resopla y grita como un animal herido:

Doña Chomba- ¡Kekereké, kokorokó, kikirikí!  
¡Kikirikí, kekereké, kokorokó!  
Norberta- (afligida)  
¡Fifí!  
¡Doña Chomba!  
Doña Chomba- (sin hacer caso, más fuerte)  
¡KAKARAKA!  
Norberta- Qué gritos, que patadas.  
¡Qué bufidos, qué resoplidos dá! (Urtecho, 1976, P. 27).

Patadas, resoplidos y gritos son los que manifiesta Doña Chomba al saber la noticia de los amores de Fifí con el Poeta pero de una manera incontrolable, es tal su enojo que la imagen que presenta es la de una fiera herida.

El Pueta (Poetastro) no es el poeta que está dotado de las facultades y habilidades necesarias para componer obras poéticas. Aquí se habla de Pueta (mal poeta) escrito en forma peyorativa y terminan de ridiculizarlo, sus creadores cuando lo presentan. En el acto I escena II, Norberta describe a este personaje impecable, pulcro, intachable, persona/animal; pero lo compara con un animal grotesco el Hipopótamo: "...conducid al Pueta que viene en bicicleta, tened cuidado que hoy este bien portado, afeitado y bañado, vestido y pulido, pues mi ama lo ama como el hipopótamo ama a la hipopotama," (Urtecho, 1976, p. 22).

En contraste con la descripción del orden y pulcritud de su persona/animal no concuerda con sus escritos que son: sin ritmo, rima, ni armonía. Además, es metamorfoseado, al igual que Fifí donde predomina lo deforme, en ambos casos los dos personajes son ridiculizados al igual que sus padres, ambos son vacíos, tontos y bobos y el producto de su amor será un engendro de una rara especie como la poesía que está creándose en ese momento. Cada uno de los personajes se encarga de presentarse tal y como son; con todos los defectos y caracteres que tiene. A medida que se desarrolla la obra se percibe las aspiraciones, deseos y anhelos que han sido descritos por los muebles y que ahora son ellos quienes expresan lo que realmente quieren, y les interesa obtener.

Los autores deforman la realidad no solo del lenguaje para dirigirse al poeta sino que además de montarlo en una bicicleta que no es un sonido sinfónico sino chinfónico, lo comparan con el hipopótamo que por sus características es un animal grotesco de piel negruzca y casi desnuda, cuerpo voluminoso, la cabeza gorda con orejas y ojos pequeños, boca muy grande, labios monstruosos, piernas muy cortas y deformes, pies cornetos, muy defectuoso para el gusto de los padres, pero aceptable para Fifí que tiene también unas características grotescas como las de la hipopotama.

Sumándose esta comparación del Pueta a lo chinfónico de toda la pieza, observamos que realmente es un ser raro, un adefesio que será reflejado en el engendro (su hijo) con Fifí han procreado un nuevo y raro espécimen un garrobo bobo Jacobo. La unión de estos dos seres es también un nuevo producto. Así como es de rara también su poesía que produce. El poeta pretende a Fifí ayudado por Norberta quien lleva y trae mensajes y además deja la puerta abierta para que este pueda verse con su ama; sin embargo, Fifí juega como una boba enamorada con el Pueta hasta que se interrumpe con la llegada de doña Chomba.

Toda esta escena nos muestra los sinsabores de la vida cotidiana de un burgués, la crítica de una sociedad materialista que antes y ahora continúa descuidando lo que realmente deben cuidar. En el acto primero, de la escena 1 se lee la siguiente didascálica: ...En la misma pieza, sin muebles, excepto el sofá y un asiento llamado rima. Un rotulo: Esperadero. La escena, en el Esperadero, lugar de cita amorosa de Fifí y su novio. Entra Norberta... Asiento que es utilizado en la escena tres, en el siguiente diálogo entre Fifí y el Pueta (Urtecho, 1976, p. 21).

Fifí- Aun dura mi ternura  
en el acordeón de mi corazón  
que me hace pin, pin, pin, pon;  
por vos mi alma pura  
canta como el pajarito del relón,  
– mejor que cualquier canción –  
el son – son te quiero Yón... (Urtecho, 1976, p. 23).

Norberta Berta (sirvienta tuerta) con este personaje lo cómico no solo está en la musicalidad bufa de la rima en serie al nombrarla, llamarla o describirla físicamente, sino que es un personaje deforme que funciona de distintas maneras en el hogar, sirve a Fifi su ama y a los padres de ella a quienes crítica y atiende de mal genio. En cambio, es la celestina de su ama y al igual que ella disfruta de los encuentros de esta con el Pueta. Norberta es una especie de bufón deforme y siniestro que anda por los rincones de la casa y que cuida también sus intereses. En la escena 1 del acto primero pide por su ama para que su encuentro sea protegido por los dioses.

Norberta- (asomándose a todos lados). Está citada Fifi la enamorada  
En esta encrucijada.  
¡Dios quiera que no le pase nada! (Luego alzando los brazos)  
Luceros de los esperaderos,  
Lares de los esperadares.  
Amparad su bondad  
Poned en su alma calma  
Encended su fed  
¡Ensancha su esperancha Pancha! (Urtecho, 1976, p. 21)

Norberta es, desde el inicio, uno de los personajes que al igual que los muebles conoce las intimidades de sus amos y los critica cuando ve que no hacen lo correcto. Se toma el atrevimiento de corregir a sus amos; pero se mofa también de manera irónica de las acciones de estos. Ella forma parte del núcleo familiar cuando le conviene, pero cuida bien de sus propios intereses. La muerte (inmensa vieja gorda con guadaña). Al contrario de la muerte clásica que es delgada o flaca, conocida como la quirina. En este caso esta muerte es una muerte burguesa que tampoco está satisfecha con ninguna de las acciones de su próximo cliente al que debe llevarse. Esta muerte es inmensamente gorda y vieja su aspecto no es común, no es joven, en contraste con la realidad debe también desaparecer y no dejar nada.

Cada uno de los personajes se defiende porque ninguno desea morir y expone sus razones para quedarse un poco más. Al final todos son arrastrados por la corriente de la muerte. Este acto es para ricos y pobres, feos y bonitos, buenos y malos. Para la muerte todos somos iguales, aun cuando se tenga mucho dinero no hay distinción alguna de clase social, religiosa, política o económica. El contraste de deformación de la realidad se muestra en la

imagen grotesca de la vida de estos que además de ser rutinarios manifiestan vicios y malos hábitos como son el servilismo, robo, adulación y soborno. Veamos algunos rasgos de esta distorsión de la realidad en los personajes secundarios:

Los personajes de los dependientes, representan el servilismo y acomodamiento de acuerdo a los intereses que tienen con su amo: son vistos vacíos, con un sentido utilitario y de mal gusto cada uno de ellos, solo piensa en su negocio fomentando el servilismo, la fantasía y olvidando valores importantes de la sociedad como son la unión de la familia y el sentido paterno que no sólo con dinero se puede vivir feliz. Los dependientes forman esa clase desposeída de personalidad, viven y respiran por medio de sus amos, son seres automatizados y mediocres no tienen autonomía propia ni poder de acción si no es mandado por sus amos. Realizan sus labores en función de obtener algún beneficio. Ellos muestran la otra cara de Don Chombón con sus fantasías e ilusiones, pero también la verdadera personalidad de su amo, sus temores y angustias que le mantienen en zozobra. Los dependientes están en función de su amo, su servilismo va más allá de su propia existencia estos son: El Dependiente Bastequieta. / El Dependiente Colorado Urbina. / El Dependiente Nicolás Ubago.

Son llamados posiblemente en correspondencia con sus apellidos a excepción de Nicolás Ubago que se mencionan ambos. Estos personajes son los que trabajan para don Chombón en la tienda, pero que además realizan una serie de actividades ordinarias para quedar bien con su patrón. Los personajes de los muebles son actantes de segunda categoría según Pasos y Urtecho sin embargo, en su animación y diversión o entretenimiento estos tienen un papel muy importante en la vida de sus amos, son necesarios para cada uno de ellos y cumplen una función que es brindar comodidad y satisfacer las necesidades de cada uno de sus dueños. Sus nombres si bien son individuales, pero a la vez suelen ser impersonales su alma es parte de ese ser inanimado que permanece estático, sin vida ni movimiento. La distorsión que presentan al inicio del primer acto se convierte en una confabulación satírica para mostrar todos los vicios y descomposición que en su interior tiene la clase pudiente y la

sociedad. Lo que cada uno de ellos expresa de la intimidad de sus dueños no es nada agradable, por el contrario es feo, desagradable y grotesco<sup>20</sup>. Los autores presentan a través de su escrito una crítica a la sociedad de su época ridiculizando el comportamiento y valores de una clase social de consumo y materialista.

El contenido temático de *Chinfonía Burguesa* denota el nacimiento de una poesía vacía y de mal gusto, pero también se han perdido los valores presentes en el núcleo del hogar. El tiempo/espacio transcurre en un periodo que corresponde a los nueve meses de embarazo y el nacimiento de Jacobo. El garrobo Jacobo como ser es un objeto inanimado cobra vida en escena, su deformación adquiere una simbología en el escenario. La obra es una crítica a la combinación de la mala poesía con la burguesía; impregnado de rima y ritmo producto del candor de las canciones y retahílas o dichos populares propio de nuestras raíces.

La animalización y lo absurdo de la pieza es uno de los grandes valores, en ese momento en que la comodidad del burgués estaba muy en boga. Los autores, señala Alizaga (2017) toman materiales muy nuestros, material nicaragüense para crear una obra que estaba dentro de la vanguardia y que por lo tanto les dio como resultado una obra excelente. (Ver entrevista). Con respecto a las funciones de García Leal en la obra se presentan las cuatro categorías. Desde el punto de vista institucional la obra forma parte de los textos básicos de la vanguardia nicaragüense, es una obra vigente que se pone cada año con éxito por su contenido y representatividad junto con *La novia de Tola* y *Por los caminos van los campesinos* conforman una triada de la vanguardia nicaragüense. Ambas obras han perdurado en el tiempo y tienen funcionalidad representativa dentro de la literatura dramática nicaragüense. Son obras que continúan representándose dentro y fuera del país y el público continúa disfrutando de una comedia fina a pesar de su mal gusto como señalan los autores. Las tres forman parte del repertorio de algunos grupos de teatro en la actualidad y son de lectura obligatoria en los estudios de nivel medio y superior.

---

<sup>20</sup> Aníbal Almanza señala que en su personaje de Don Chombón se materializa la crítica de los autores de una sociedad materialista y vacía. Por su parte Marina Obregón cuando se refiere a Doña Chomba expresa “es un reto este personaje por su corpulencia, agudeza y por su fuerza, es la madre de Fifi y desea imponerse ante la decisión de su hija”. Este es uno de los personajes que cuando se enfurece se transforma, metamorfoseándose en todo el sentido de la palabra (Entrevista).

## CAPÍTULO 7. Análisis estructural: intertextualidad y exégesis en *La ira del Cordero* de Roberto Arturo Menéndez de El Salvador

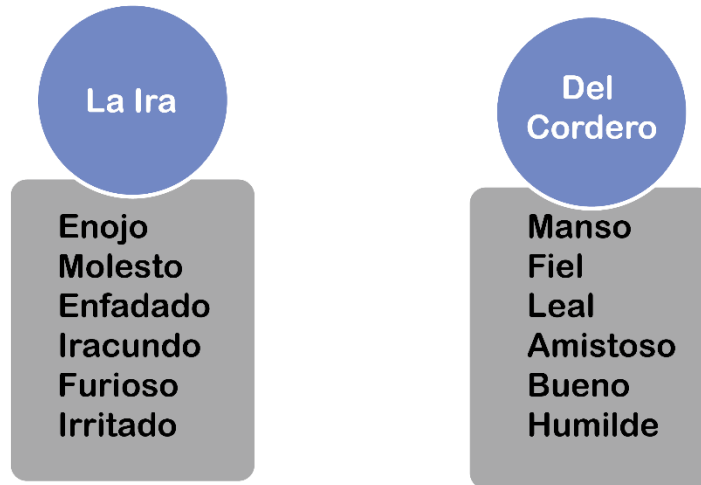
### Introducción

La obra *La ira del cordero* escrita en 1959, presenta una clara influencia existencialista, en ella se plantea el tema bíblico de las diferencias entre hermanos, la obra está dividida en dos actos, y tres cuadros, uno en el primer acto y dos en el segundo acto. Fue representada por el elenco de Bellas Artes en 1959 en El Salvador.

Teniendo en cuenta que el análisis estructural permite trabajar el tiempo y espacio a partir de las analepsias, prolepsis, elipsis y la suma de anacronías. Queremos realizar el análisis estructural del texto. El autor presenta la obra a través de una gran analepsia, realizando grandes saltos en el tiempo utilizando la elipsis y las anacronías para dar cuenta de la historia de los personajes principales quienes tienen el protagonismo dentro de la obra en especial el personaje de María la esposa de Andrés y madre de Adán y Saúl. Es a partir de la interpretación de los monólogos del personaje de María que descubrimos el espacio íntimo de la familia y sobre todo de los sentimientos de la protagonista.

Antes de realizar este análisis descodificaremos el título de la obra *La ira del Cordero* que Menéndez nos presenta desde el inicio como un oxímoron una gran contradicción porque **ira** viene de enojo, molesto, enfadado, iracundo y **Cordero** de manso, fiel, leal, amistoso, bueno. Es necesario, para nosotros, abrir el texto a partir del título porque semánticamente nos da pistas del contenido y temáticas presentes en la obra dramática. En el desarrollo de la obra veremos cómo estas dos palabras se conjugan para formar un tercer contenido que es absurdo e incoherente como resulta ser la vida de los protagonistas; cada uno guarda su propia verdad y oculta la sinceridad de sus propios sentimientos. El cuadro nos muestra el contraste de los dos semas que integran el título de la obra *La ira del Cordero*.

**Cuadro 24. Oxímoron del título de la obra *La ira del Cordero*.**



Desde el inicio el autor nos plantea un oxímoron, elementos contradictorios y de contraste. Hace su introducción a partir de un suceso, que relata la situación del conflicto a desarrollar más adelante. Conocemos a sus personajes a partir de la narración de otros. Los nombres de sus actantes protagonistas, corresponden a personajes bíblicos muy importantes como son: Adán, Saúl, María, Andrés entre los protagonistas y la humanidad como actante antagónico. El conflicto gira alrededor de la tragedia de Andrés y María, el sentimiento de culpa de María de no haber actuado con responsabilidad, al educar y criar a sus hijos, de manera correcta. La posibilidad de elección, la lleva a la oposición de lo que es la naturaleza humana, como ser social en este ámbito, y la creación divina, como el destino o el sino de los individuos en el transitar por la vida. Es la responsabilidad de los padres y el actuar en el momento adecuado para corregir las acciones los hijos.

## **7.1. Planteamiento de la obra *La ira del Cordero***

En el primer acto, cuadro único, el autor realiza el planteamiento de la obra que será el conflicto desencadenante y destrucción de la familia de María y Andrés.

En el presente del tiempo real, le dan la noticia a Andrés que su hijo Adán ha matado a su hermano Saúl, esto hace que Andrés muera instantáneamente al escuchar la noticia de manera brusca.

En ese primer acto, a partir de la secuencia siete, y a través de una didascálica, conocemos la personalidad de María cuando hace su aparición por primera vez ante el público. El autor la describe a través de una acotación:

...Todos se apartan un poco para dar paso a las dos mujeres. María es el prototipo de la madre buena pero débil, evidentemente ha sido dominada en vida por el carácter seco de su marido. De inteligencia normal. De cuarenta años, rolliza, de rostro dulce y gentil. Ha sido hermosa. Viste un traje de color brillante con flores estampadas. (Menéndez; 1931, p. 29).

El personaje de María se nos presenta como sumisa, débil; y será al final la más fuerte, porque es la protagonista principal que narra la historia; ella será la que nos contará el antes, el ahora (durante), porque lo vive y siente en carne propia, pero también nos hablará del (después) futuro. María habla para sí misma y le reclama a Andrés, su marido, por haberse marchado también. Este monólogo determina la personalidad de María, a partir de una analepsia, nos enteramos que la familia de María no era tan feliz como aparentaba, que existen algunos recuerdos de cosas que nunca fueron dichas, y que se quedaron ahogados en su garganta.

En esta primera analepsia se denota la preferencia del padre hacia su hijo Caín y los caracteres de ambos hijos. Caín es el favorito de Andrés y sus actitudes siempre estarán siendo justificadas por su padre, sean estas buenas o malas. Abel por su parte, es el favorito de su madre y es la que siempre intercede por él, sin conseguir mucho ante Andrés su padre. La discordia de ambos hermanos es visible a los ojos de los padres, pero no se le da la importancia necesaria, cada uno va alimentando su disgusto y rencor hasta convertirlo en odio y muerte.



## **7.2. La diégesis en el discurso dramático de la obra *La ira del Cordero***

La diégesis se produce en el discurso dramático de *La ira del Cordero* cuando el autor habla por uno de sus personajes, en este caso el de María. Al respecto afirma Genette (1970) que la imitación literal no puede conseguirse porque la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. Mimesis es diégesis. La mimesis constituye una forma de representación imaginativa realizada por el procedimiento que los griegos designaban con el término de diégesis, incluyendo en este concepto los elementos miméticos tanto narrativos como descriptivos.

En todo el primer acto de la obra se da una descripción de las acciones y los acontecimientos, de los actantes principales, los conocemos por la descripción y narración de otros personajes, de manera que no se logra distinguir cada una de ellas, porque están de manera simultánea describiendo el accionar interno y externo.

En la secuencia siete se presentan el protagonismo de María, cuando a través de su parlamento podemos reconocer su pensamiento y sentimientos acumulados durante años, que son expresados con mucha amargura, odio y rencor.

María-- Sí. Ahora puedo decirlo. ¡Los hombres son los seres privilegiados de la naturaleza! ¡No pueden llorar! Pero cuando las lágrimas son imprescindibles, cuando las lágrimas ascienden hasta los ojos, o cuando se anudan a la garganta... los hombres no lloran: ¡Matan! ... o se mueren...! ¡Valientes héroes! (sonríe amarga). Vuelve a mirarlo, se arrodilla lentamente). ¡Andrés...! ¡Andrés...! (Solloza suavemente. Su voz es dulce). ¡Entonces...! ¿Es verdad? ¿te has ido, Andrés? ¿No fui yo la que traté de cambiarte? ¿No te dije, acaso, que no era esa la manera de criar a los chicos? Es inevitable, Andrés... ¡Mírame! ¡Ahora estoy sola! ¡Sin ti, y sin ellos! ¡Sola! Uno ya es cadáver. El otro... el otro... ¡Dios lo perdone! (Toma suavemente la cabeza de Andrés y la coloca cariñosamente sobre su regazo. Lentamente se sienta en el suelo) ... (Menéndez; 1931, p.30).

Todo este monólogo de María nos permite conocer el pensamiento de la protagonista, en relación con el sufrimiento, causado por los hombres que ha perdido. Una vez más sus palabras denotan lo sola y abandonada que se siente; le reclama al cuerpo inerte de Andrés sobre su anterior y actual situación, sin obviar el futuro. Entre lágrimas y reclamos María va

perdiendo la noción de la realidad, y establece un diálogo, con el cadáver inerte de su marido, hasta perder completamente la conciencia de la situación real.

Este diálogo cuasi monólogo es muy doloroso. María pasa de un estado de ánimo a otro, casi simultáneamente; reclama durante el proceso del monólogo a su esposo Andrés cómo era su vida antes de venir los niños. Toda esta secuencia se presenta ante una analepsia donde los diálogos entre Andrés y María van narrando el antes y las emociones, así como las actitudes que les unieron, pero que también les separaron. Esta secuencia se ve interrumpida por el presente, con una sucesión de anacronías, que ayudan a que la acción dialógica contribuya al proceso individual de los actantes; en este caso el de María. El Actante llega a perder el control de la situación diciendo y realizando acciones incoherentes casi en un estado de esquizofrenia y desequilibrio total.

Andrés, al darse cuenta de los resultados de la educación que ha dado a sus hijos, y la forma privilegiada de uno sobre el otro, como lo había hecho Yahvé con Caín y Abel sufre una trombosis y muere. Para Andrés, señala Náter (2015, p.134) esto representa la manifestación apocalíptica de la “ira del Cordero”, el reconocimiento de su ser y las consecuencias de su libertad, igual que sucederá en la esquizofrenia de María que se lleva en la última escena del último acto. De ahí, que la culpa se resuelva similar a la angustia y al desamparo a los cuales Sartre (1992) se refería en *El existencialismo es humanismo*.

Andrés asume la culpa de Adán y afirma que quien ha matado ha sido él y no su hijo; reconoce su falta, como un padre que no ha sabido conducir a sus hijos. Sin embargo, María, quien ha intentado cambiar el comportamiento de Andrés frente a sus hijos, lo interpreta como una especie de suicidio, como una decisión de escapar de lo trágico, dejándola en una soledad sin límites.

María- ¡Andrés...! ¡Los problemas están planteados! ¡Ha llegado la hora de las resoluciones! (Despectiva). ¡Ahora te vas! Precisamente ahora, cuando las nubes se han cargado y se desata la tempestad. ¡Hoy pliegas las alas y te marchas en busca de otros cielos! (Brusca rabiosa). ¡Vamos, no huyas! ¡Cobarde! ¡Los pollos están alborotados y el gallo se suicida! (Sonríe despectivamente) ¿Qué soy? ¿Tu escudo? ¡Una cortina de humo! ¡Hay que escabullir el bulto cuanto antes! ¿Verdad? ¡Todo está perdido! ¡Ahora te escondes! ¡Cobarde! (Llora casi histérica. (Menéndez, 1931, p. 33).

La voz de la protagonista sufre diferentes matices: hay momentos de súplica, de llanto incontrolable y de fuertes reclamos, que se confunden con la vivencia y estado actual de la situación. El reclamo que hace a su esposo muerto lo realiza entre lágrimas e ira, se siente impotente ante tanta desgracia que ha caído sobre su familia, sus nervios la traicionan hasta el punto de perder el sentido, del estado real en que se encuentra. Todo este discurso dramático se convierte en un monólogo, en el que María se desahoga de tanto dolor acumulado por años y que en este momento sale a luz, con los reclamos que hace al cuerpo sin vida de Andrés. En *La ira del cordero* se mezclan el mundo de la vida, con el de la muerte, el mundo de la realidad con el mundo de los recuerdos, de los ensueños y de los tormentos. El problema de la culpabilidad y de la crisis del ser humano, en la transición del mundo hacia la inexistencia.

La angustia y dolor que siente María le hace enfrentarse con su propia conciencia y con su actuación real hacia sus hijos y las acciones de su marido. Reconoce su culpa y la de los otros y eso le llena de tormento su ser, su conciencia no está tranquila. María en la ira del cordero, reconoce su inautenticidad, y el llamado de su conciencia, que corresponde al llamado que produce el reconocimiento del pecado, de vergüenza. El sentimiento de culpa permite hacer un auto-reconocimiento de las acciones pasadas y un llamado de atención en retrospectiva del ser. En *La ira del cordero*, señala Náter, (2015, p. 135):

... la culpa metafísica de Dios se reitera en la culpa de ambos padres. Viene desde sus raíces, se trata de la herencia ideológica que Andrés y María han recibido de Yahvé, ante el cual se presentan Caín y Abel en el capítulo cuarto del Génesis, específicamente cuando ambos hermanos ofrecen sus ofrendas a Dios: Caín siendo labrador, ofrenda los frutos de la tierra; mientras Abel pastor de ovejas, ofrenda los primogénitos de su rebaño y la grasa de estos en sacrificio. A Dios le agradó más el sacrificio de Abel. En venganza por su preferencia, Caín decide matar a su hermano, y de ahí su gran pecado y postrera maldición: “Aunque labréis el suelo no te dará más fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra”.

Desde tiempos antiguos el hombre ha caído en tentación y quiere a su manera complacer y agradar a Dios a su manera. Sin embargo, olvida que Dios sabe el actuar de cada uno y que es a través del desempeño y las acciones que realizamos, es posible encontrar la verdadera satisfacción no solo individual sino colectiva; pero sobre todas las cosas la satisfacción con ese ser supremo que los hombres hemos elegido para estar en paz consigo

mismo y con los otros. No podemos ir en contra de nuestros propios sentimientos si estos no son sinceros desde lo más profundo de nuestro corazón.

### **7.3. Estructura de la obra *La ira del Cordero*.**

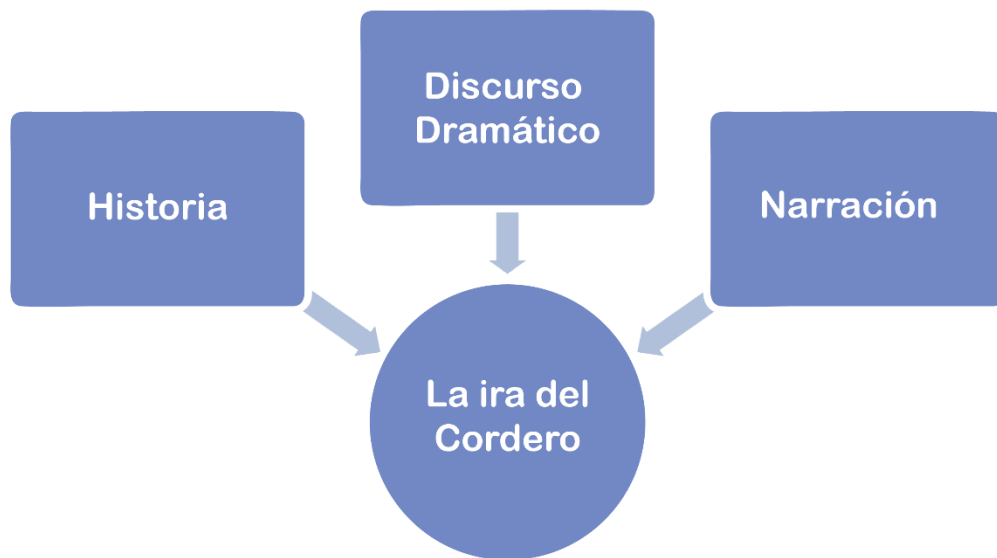
En el segundo acto se nos presentan dos cuadros que ayudan a desarrollar el conflicto final, cabe señalar las referencias bíblicas a las que el autor hace alusión. Las acciones y acontecimientos es un elemento contemplativo, y serán los indicadores de los verdaderos sentimientos, que irán aflorando durante toda la obra, cuando se cuenta la historia de cada uno de los miembros de la familia de María. En la obra de Menéndez:

... los fragmentos del Génesis se reescriben junto con fragmentos del Apocalipsis y nos acercan a una modulación existencialista desde el punto de vista de la libertad sartreana en la cual los padres, María y Andrés, cobran conciencia de la culpabilidad de Dios en el asesinato de Abel por parte de su hermano; pero esto implica, a su vez, la culpabilidad de María, la “culpa moral” y la “culpa metafísica” como las han referido Heidegger, Jaspers y Buber (Náter, 2015, p.135).

El interior de los personajes principales irá desnudándose a medida que avanza el segundo acto; ya en el primer acto teníamos indicios de los verdaderos sentimientos de los personajes protagonistas, pero ahora se nos hace evidente a partir de las acciones y su justificación para su realización. Es a través de la didascálica, que el lector deduce, y en sus acciones que el espectador es consciente de los sentimientos encontrados de los cuatro personajes principales. Estas acciones se reafirmarán durante todo el accionar: antes, durante la acción dramática, y después de haber cumplido su objetivo principal en el desarrollo de la historia. Nater también señala:

En la obra se desarrolla la tragedia de Andrés y María, víctimas de la ideología de carácter político y religioso que surge de la reiteración inconsciente de la irracional predilección de Yahvé por Adán en el Génesis, se convierte en la convicción obstinada de Andrés que los padres deben criar con mayor amor al hijo que se comporta de una forma indeseada. La tragedia de María implica ambos tipos de culpabilidad y el reconocimiento de su idea errónea en cuanto al destino que los mismos seres humanos se fraguan (Náter, 2015, p.135).

Es en el reclamo que hace María a Andrés su esposo; la responsabilidad que ambos se negaron el derecho a ejercer, y que las circunstancias permiten ahora enfrentar. Pide entre súplicas y lamentos hacer lo que no hicieron durante mucho tiempo. El dolor le ciega y asume la muerte de su marido como una especie de suicidio premeditado para no asumir su responsabilidad ante los hechos. Los seres humanos logran evadir su responsabilidad en los momentos más dolorosos y cree que todo puede haber sido diferente si el otro (la pareja) hubiera actuado de forma distinta. No se asume la culpa ante la irresponsabilidad de las acciones realizadas o no en el momento adecuado y es lo que ha sucedido en el caso de Andrés y María. La estructura de la obra en *La Ira del Cordero* será la siguiente:



**Cuadro 25. La estructura de la obra *La Ira del Cordero*.**

- A. Historia-** La historia de una familia en la que a causa de los celos y envidia entre dos hermanos, la fatalidad hace que se maten y muera el padre de ambos al conocer el fatal desenlace.
- B. Discurso dramático-** Se describe a través del discurso dramático, la historia de la familia de Andrés y María con sus dos hijos Saúl y Adán. (Ver argumento).
- C. Narración-** El discurso dramático como acto productor de acciones o conjunto de hechos que describen y representan la situación real o ficticia en la que toma lugar la

representación, el accionar de los personajes en el tiempo y espacio es lo que provocará reacciones individuales que darán pie a la representación del clímax de la obra. Todas las acciones del personaje protagonista ayuda a lograr el climax, pero siempre estará respaldada por los personajes antagónicos que permiten su accionar en las diferentes circunstancias en las que se encuentra María (protagonista).

#### **7.4. El tiempo en la acción dramática de *La Ira del Cordero***

El tiempo en la obra *La ira del Cordero* está dado por analepsias y prolepsis desde el primer acto hasta el segundo. (Relación entre relato e historia).

Es a través de una elipsis que conocemos la historia como una gran paradoja o metáfora con la Biblia.

María\_- (Soñadora, sin ver el cuerpo de Andrés. Con la vista perdida.) (Reminiscente, como si hubiese sucedido) (Habla con naturalidad). Hace cinco años, el día que estrené este vestido que llevo... por la tarde fuimos al parque. (Poco a poco irán las luces cambiando desde el rojo intenso hasta el azul claro del principio de acto. El cambio no será brusco). (Sonríe). A ti te gustaron esos paseos al parque: te parecían anticuados, ¿no es cierto? (Pausa). ¿Qué? ¿No contestas? (Su voz es dulce y cariñosa). ¡Andrés, hablo contigo! ¡Levántate! (Menéndez, 1931, p.33).

Esta es una escena de recuerdos. Andrés, Adán y Saúl sólo viven en la memoria de María todo este monólogo es un acontecer del pasado. El ser humano es responsable de sus actos, todo su accionar por la vida es una decisión que toma en soledad y que debe asumir con responsabilidad. Esa es la libertad que tiene el hombre, en la que los actos que realiza deben ser asumidos. Se debe elegir teniendo conciencia de lo que se hace y aceptar las consecuencias, que esas acciones pueden tener en el futuro. La elección que el hombre hace en el transcurso de su devenir no es arbitraria, sino que ésta debe obedecer a sentimientos y deseos que le marcan como individuo.

Este diálogo de María con Andrés se establece a través de una analepsis que nos permite conocer cuando se conocieron y trasladarnos en tiempo y espacio a otro lugar y a otro momento. Se nota que María disfrutaba de ese encuentro con Andrés y está muy contenta a

pesar de tener gustos diferentes y ser él más brusco en su actitud y esos pequeños detalles que hacen feliz a María.

A continuación, veremos elementos presentes en el análisis como son el modo, la voz, la situación dramática de los personajes, el orden narrativo y la frecuencia.

- ✓ **Modo** (indica las formas y grados de la representación). Estas las podemos percibir a partir de las acotaciones y los textos de María es ella la que cuenta la historia a través de sus monólogos. Por boca de ella recibimos toda la información necesaria para conocer a los tres personajes narrados en el primer acto; tanto física como moralmente.
- ✓ **Voz.** Manera en que la narración se implica en el relato. La voz de los protagonistas de *La ira del Cordero* se hace sentir en el devenir de la historia, contada por la protagonista María y en un estado onírico y omnipresente el fantasma de su esposo y sus dos hijos. Las voces de los actantes se hace sentir en la voz agobiada por el dolor y a veces por los recuerdos de María cuando habla de sus hijos.
- ✓ **Situación dramática:** Relación de los dos protagonistas/antagonista, esposo/esposa es imprescindible en el discurso del narrador y el destinatario (real o virtual), así como la de Saúl y Adán cuya relación familiar es hermanos.
- ✓ **El orden narrativo.** El autor mantiene un orden en el relato de la historia y el proceso desencadenante siempre está marcado a través de su protagonista principal María madre de Adán y Saúl. Es el personaje de María que marca el orden del relato, es la que realiza las inferencias y pasa de una analepsis a una prolepsis.
- ✓ **La frecuencia.** La frecuencia nos indica que un hecho no solo se produce, sino que también se puede repetir y a la vez un enunciado dramático puede ser reproducido una o varias veces en un texto según sea la intención del autor o el énfasis que quiere denotar. La frecuencia en *La ira del Cordero* es marcada por los cuasi monólogos de María y sus acciones dadas a partir de pequeñas anacronías durante todo el desarrollo de la acción dramática.

El discurso dramático en *La ira del Cordero* está dado a partir de analepsis y prolepsis con pequeñas anacronías que nos permiten determinar las vivencias, así como las actitudes de

los personajes protagonistas. La intertextualidad realizada durante el discurso dramático, reafirma el mensaje, que el autor transmite en el desarrollo de la historia.

La obra plantea los problemas derivados de la dualidad que impone la existencia de un tiempo de la historia. El tiempo real (El desarrollo argumental) confrontado con otro del relato (de carácter instrumental) es el tiempo en que se cuentan las acciones, muchas de ellas pertenecen al pasado histórico de los personajes. Y nos enteramos a través de los monólogos de María la protagonista. De esta tensión surgen continuas discordancias:

- A. Prolepsis-** (donde toda maniobra narrativa que consiste en evocar por anticipado un acontecimiento ulterior). Parte del segundo acto hasta el final es evocación de acontecimientos ulteriores al presente real. La mayoría de ellos evocados por María y en segundo lugar por Andrés su esposo.
- B. Analepsis-** evocación de un acontecimiento anterior al punto de la historia en que se encuentra (analepsis internas-externas y mixtas). Tanto en el primer acto como en el segundo encontramos analepsis internas, externas y mixtas que permiten que la obra adquiera la tensión apropiada, para desarrollar la historia de María.
- C. Anacronías-** Cuando hablamos de anacronías, hablamos de desacuerdos que no se someten a las dos formas anteriores. No son ni analepsis ni prolepsis. En la obra *La ira del Cordero* las anacronías permiten al autor que su protagonista María, cuente cada una de las diferentes situaciones, que han sido acumuladas a través del tiempo y que ahora tiene que decir las, para no ahogarse por dentro.

La duración narrativa del discurso dramático, está centrada en la noción del tiempo del relato, confronta su duración con la de la historia, para dar cuenta de una gradación continua, que iría de la velocidad infinita, a la lentitud absoluta. El autor de *La ira del Cordero* utiliza los monólogos para crear esa gradación. La protagonista utiliza los monólogos y cuasi-monólogos, para dar continuidad a las secuencias dramáticas, y la carga emocional que permite la progresión del conflicto.



### **7.5. La voz en la obra dramática *La ira del Cordero***

Un enunciado cualquiera solo se puede descifrar cuando se considera a quien lo enuncia, y la situación en la que se enuncia, de ahí la pertinencia de la categoría de voz, (aspecto de la acción verbal, considerada en sus relaciones con el sujeto) que se dedica a determinar la relación del narrador, con respecto a lo que está contando. El relato heterodiegético (el narrador está ausente de la historia). Cuando se mueven en una línea de la historia, y por tanto del contenido diegético, diferente de la narración primera, la historia de un personaje recién introducido o el pasado de algún personaje desaparecido del curso narrativo.

La voz en *La ira del cordero* es homodiegético porque la persona que nos cuenta la historia es María quien está presente como personaje protagonista cuenta de ella y de los otros tres personajes sus hijos y su esposo. Las acciones de las historias, se mueven sobre las mismas líneas de acción que la narración primera. Las acciones de la protagonista María pueden ser divididas en completitivas y repetitivas, como lo es en el segundo acto, donde a través de una elipsis retrospectiva en el tiempo, conocemos los sentimientos de cada uno de los miembros de la familia y sus preferencias, así como su verdadero accionar que es lo que provoca la fatalidad y el caos en el núcleo familiar.

La voz del autor está presente desde que se inicia hasta que termina la acción dramática a través del personaje de María sobre todo en las acciones de los protagonistas/antagonistas. En todo momento está diciendo que debemos ser responsable de nuestros actos y tomar decisiones que sirvan para fortalecer el núcleo familiar, porque después puede ser demasiado tarde. La voz del autor se manifiesta a veces como la conciencia de los personajes, en la revisión de sus actos, y la forma en que las acciones que realiza como persona son suficientes para crear felicidad e infelicidad, y manifestarse a través del egoísmo y la envidia.

En *La ira del Cordero* la voz del autor no solo está presente en los personajes protagonista como María, sino que lo está en el coro de mujeres que representa ese espacio público en el que la familia se ve involucrada con la muerte de sus dos hijos y la de Andrés Este espacio es invadido por el llanto y a veces por los comentarios que hacen las personas

que se acercan a la familia doliente. Estas acciones a veces son sinceras otras son mera curiosidad, pero que conforman las voces de la comunidad, de la sociedad que está presente para ser partícipe de los acontecimientos. Es la voz de la conciencia de la multitud que se ve reflejada en los personajes protagonistas, pero que es incapaz de accionar para dar realmente una voz de aliento, sino que el autor lo toma como funcionaba el coro griego, cuando a través de su reflexión se van acelerando los acontecimientos y conflictos reales de la trama. Es a través de estas voces, que María va encontrando el espacio interno que le permite expresar por primera vez sus verdaderos sentimientos.

### **7.6. Acciones de los personajes en el segundo acto de *La ira del Cordero***

En el segundo acto, tanto los personajes protagonista, como antagonista, expresan su sentir, ante las distintas circunstancias que sus acciones han causado, y con dolor profundo o rabia y angustia, cada uno se da la oportunidad de expresar sus verdaderos sentimientos. La vida de los esposos no ha sido fácil, cada uno experimenta con dolor y rencor todo lo que por años han tenido acumulado. Fueron egoístas y no hablaron a tiempo y con sinceridad con sus hijos. No se debe guardar con recelo los sentimientos, y ocultar la verdad sin corregirla a tiempo. Los hermanos Saúl y Adán también manifiestan su inconformidad ante la circunstancia que los enfrenta, su accionar desde niños nunca fue corregido a tiempo por sus padres y eso hizo que la envidia y los celos logren separar no solo a los hermanos, sino que también a la familia. Todo este segundo acto, se da a través de la elipsis, donde María es la protagonista principal, porque es ella, la que evoca todos estos recuerdos que le hacen daño, pero que han sido los actos reales, en su vida pasada.

Menéndez propone una revisión de la ideología arcaica del Génesis que se problematiza en la preferencia del padre por uno de los hijos, cuando debería amar a los dos por igual. En las primeras acotaciones, se establece que el público estará ante una tragedia, la de Andrés y María, los demás personajes y espectadores son testigos del dolor que se desencadena precisamente cuando Adán mata a Saúl. No obstante, esa catarsis que se desarrolla, es el resultado de la libertad de los padres, y la angustia surge de la responsabilidad que tienen ambos, pero que ahora María le reclama a su esposo.

Desde el punto de vista social el autor hace una crítica a la sociedad, específicamente al núcleo de la familia como son: padre, madre, hijos, hermanos y su comportamiento dentro de las circunstancias del lazo familiar. Desde el punto de vista teológico, nos dice a partir de una alegoría cómo a través de los tiempos la historia se repite, y de qué forma nuestras acciones son del agrado o desagrado de Dios. No hay temor de Dios y muchas veces somos tentados por la envidia, uno de los siete pecados capitales donde el cultivo de esta puede desencadenar en la muerte.

### **7.7. Intertextualidad en la obra *La ira del Cordero***

Otro elemento que destacaremos en la obra *La ira del cordero* será la intertextualidad, que hace el autor utilizando las referencias bíblicas, dentro de la obra, por tener estas un gran significado en la trama y contenido de la obra. Estas citas que funcionan desde el título de la obra *La ira del Cordero* y que provoca en su semántica de cada palabra ira, enojo, descontento, en oposición a Cordero que denota manso, apacible, delicado, afable. En cada una de las referencias bíblicas, encontramos el verdadero sentido del texto. Las dos palabras se contraponen en relación a las acciones que denotan su significado y que asumen sus protagonistas Saúl y Adán. Ambos desarrollan a medida que crecen sentimientos de odio y rencor que van acumulando de tal forma que desencadena en ira. Desde nuestro nacimiento traemos consigo el sino del bien y del mal, pero desde tiempos antiguos cargamos la culpa de nuestros primeros padres y este círculo aún en la actualidad no se ha podido romper.

En la obra *La ira del Cordero*, ambos conyugues son culpables por no corregir a tiempo a sus hijos. Tanto María como Andrés tiene a su hijo preferido y le mimó y consiente, olvidando al otro, para luego convertirle en un pequeño monstruo producto del desamor y falta de atención. La sociedad y el medio en que la familia comparte los vínculos de comunicación posiblemente sean parte del conflicto filial, que va a desencadenar en: enemistad, resentimiento, envidia y enojo entre los hermanos. Veamos cada uno de estos textos y su significación en relación con la obra:

Bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía y guardan las cosas en ellas escritas: porque el tiempo está cerca. Esa hora, ese tiempo, ha llegado. Ha llegado la hora de la verdad. (Menéndez, 1931, p. 88).

Vemos el sentido que tiene el texto el que lee y oye la palabra de Dios será el que tendrá respeto y temor a lo que vendrá después, donde hermano contra hermano e hijo contra los padres se destruirán. Esa hora y ese tiempo ha llegado si vamos en el camino correcto nada de esto será dado por el contrario si somos desobedientes caeremos en pecado y no seremos del agrado del creador como lo vemos en el siguiente intertexto bíblico: “Maldito seas tú de la tierra que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano” (génesis 4-11). (Menéndez, 1931, p. 93).

Menéndez señala el pasaje bíblico cuando el enojo de Dios se hace patente al maldecir a Caín por la muerte de su hermano Abel, dos hermanos que, por celos, disputa y envidia en relación al cariño, y atención de sus padres, guardan un sentimiento que no es grato a los ojos del Creador. En la entrega de la ofrenda que han ofrecido a Dios provoca la muerte de uno de ellos.

En la obra estos celos se dan desde que ellos son niños y ese sentimiento se va acentuando hasta llevarlos a la destrucción; producto también del consentimiento de los padres. María y Andrés ven el comportamiento de sus hijos y no los reprenden, sino por el contrario su forma de actuar permite que acumulen odio y resentimiento, a tal grado que no pueden estar solos, no se toleran el uno a otro y se hacen daño, hasta el punto de llegar a la muerte. Somos los padres los mayores responsables de las acciones de los hijos, todo depende de la forma en que estos han sido educados. Muchas veces dejamos pasar enojos e ira de parte de los hermanos sin tener en cuenta que esto puede provocar en el futuro tragedias que pueden ser evitadas. La manera en que cultivamos sus sentimientos y relaciones entre ellos pueden provocar rencores o simples discordias que se convierten en celos, ira y se vuelven grandes tempestades. El guardar resentimientos, o tener preferencias unos, por otros, hace que los padres nos convirtamos también en víctimas de nuestros propios hijos.

María- (Suavemente) Todo por la maldita idea de que es a los hijos malos, y no a los buenos, a quienes hay que vigilar y dar muestras de amor. (Deprimida) ¡Los hijos, y nada más! (Con vehemencia) Que unos hayan sido hechos de buena o de mala pasta, nada tiene que ver. Somos nosotros, los padres, los que les vamos fabricando el alma. (Menéndez, p. 86).

María expresa sus sentimientos desde el fondo de su corazón, y asume con mucha seguridad el daño que le hicieron a sus hijos, les consintieron todo y no los corrigieron a tiempo. Los padres son responsables de muchas de las actitudes y valores que se fomentan en los hijos desde la edad temprana. No se debe alimentar sentimiento de odio, ira y rencor en el corazón de los hijos porque el tiempo puede sorprendernos al ver lo que hemos cultivado. María hace una retrospectiva para encontrar cuál fue la fuente que tanto ella como Andrés cultivaron y alimentaron día a día y encuentra en cada detalle rasgos de frialdad, desprecio y dolor no solo de Andrés hacia sus hijos sino de ella misma.

No puede volver al pasado, pero este se le presenta a través de una gran analepsis donde ella misma se ve reflejada en situaciones que contribuyeron al odio y desprecio entre sus hijos. Ella como Andrés han sido víctimas de actitudes que ayudaron a que ellos formaran un carácter distinto, lleno de amargura, odio y enojo a tal grado de llegar al maltrato físico y luego la muerte.

Y he aquí que fue hecho un gran terremoto; el sol se puso negro como un saco de cilicio, y la luna se puso toda como de sangre (Apocalipsis 5-12). (Menéndez, 1931, p. 94).

Toda la tierra se estremeció opacando el sol con una mancha negra y el rojo de la sangre fue lo que aconteció ante los sentimientos de los hermanos. Es la sangre derramada de una misma casta. Menéndez utiliza la iluminación de este intertexto para dar al drama la situación de dolor y muerte. Lo muestra con el color súbito de una luz roja, el momento de tensión y de muerte, que contrastará, posteriormente, con la luz azul en el momento de la vida y de la alegría en las reminiscencias de María que se llevarán a cabo como parte del teatro de la retrospectiva. (Náter, 2015, p. 138). La naturaleza es cómplice y marca el cronotopo del desastre emocional de los personajes, estos se mueven ciegos de celos y envidia hasta llevarlos al crimen. Es a través de la cita bíblica que vemos como se refuerza el acontecer en la casa de Andrés y María donde la muerte de sus hijos le ha ocasionado también, la muerte a su padre Andrés y un dolor más fuerte que la vida misma a María. La queja y reclamo que esta hace a su esposo Andrés delata sus sentimientos.

María-(Inexorablemente. Con huellas de confesión culpable.) Saúl era malo, y nosotros peores. (Ruda) Fuimos nosotros los que propiciamos su maldad. Nosotros.

Siempre cerramos los ojos a la evidencia. Vimos llagas y no aplicamos ungüentos, sino que provocamos ulceraciones. ¡Fuimos nosotros...sí, nosotros!... (Menéndez, 1931, p. 88).

María, en todo este parlamento, acepta con resignación la culpabilidad de ambos sobre todo de Andrés y le reclama a su esposo el haber sido como fueron y no cumplir con sus deberes de padres y tener el coraje de corregir a tiempo a sus hijos. Ahora ya es demasiado tarde se ha quedado sola, ha perdido a sus dos hijos y a su esposo.

Y aconteció andando el tiempo, que Caín trajo del fruto de la tierra una ofrenda a Jehová. Y Abel trajo también de los primogénitos de sus ovejas y de su grosura. Y miró Jehová con agrado a Abel y a su ofrenda... (Menéndez, 1931, p. 96).

El intertexto bíblico nos muestra el agrado de recibir una ofrenda de manos de Abel y el desagrado que mostró Jehová con su siervo Caín la preferencia está en el corazón y el presente de cada uno. Los padres a veces no quieren ver, se niegan aceptar y darse cuenta de los gestos o acciones que delatan el odio o rencor entre hermanos o simplemente con las cosas que hacen sus hijos. Siempre se tienen preferencias, aun cuando les amamos por igual, hay detalles que nos hacen cómplice del comportamiento en la relación familiar.

Más no miró propicio a Caín y a la ofrenda suya, Y ensañóse Caín en gran manera y decayó su semblante (Génesis 4-5). (Menéndez, 1931, p. 96).

Ya desde el Génesis se nos muestra la envidia y la ira que le provoca a Caín el no ser el preferido ante la presencia del creador y la forma cómo reacciona llenándose su corazón y su ánimo de cosas malas. De igual manera los padres miramos a nuestros hijos de manera compasiva y agrado, pero otras ni siquiera vemos el esfuerzo con el cual ellos han respondido al llamado: Su ánimo se ve lastimado y su corazón se llena de odio y rencor que en algún momento saldrá a relucir aunque sea para hacerse notar; tal como sucede con los hermanos utilizando el intertexto Desleal dice: “Y habló Caín a su hermano Abel; y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel y le mató” (Génesis 4-8). (Menéndez, p. 96).

Es así que Caín le da muerte a su hermano Abel quien desde pequeño alimenta el rencor hacia su hermano y percibe la predilección de este por sus padres. En la obra *La ira del Cordero* también Desleal nos muestra la preferencia y distinción que cada uno de los padres

tiene hacia sus hijos; no pensaron en ningún momento que este sentimiento al final sería trágico no solo para los hermanos, sino para toda la familia. Con su actitud cada uno de los padres contribuye de manera muy subliminal a crear la enemistad entre sus hijos, no fueron lo suficiente sinceros y francos con ellos y se guardaron lo que miraban por falta de comunicación y además por los conflictos internos que como pareja cada uno trata de evadir. No son capaces de enfrentar juntos la situación, sino que por el contrario la alimentan cada día.

Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé; ¿soy yo guarda de mi hermano? Y él le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Ahora pues, maldito seas tú de la tierra que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano... (Génesis 4 (9-10 y 11)). (Menéndez, p. 97).

En este intertexto final se marca la consecuencia en que desencadenó un sentimiento que solo trae desgracia, dolor, castigo y muerte para toda la familia, como sucede con la estirpe de María y Andrés. Menéndez invierte el crimen y así vemos la sangre derramada de Caín en manos de Abel. La historia se repite, pero de manera inversa, ambos hermanos alimentan el odio y el rencor a través del tiempo y los padres incapaces de corregir se sienten impotentes de asumir su responsabilidad. Andrés muere al saber la noticia de manera instantánea y al final María que antes parece muy frágil es la que narra la historia y nos cuenta en cuasi monólogos las consecuencias que todas estas acciones la dejan sin familia. Nos preguntamos ¿Por qué María no muere al saber la noticia de la muerte de sus hijos y su esposo? No es una casualidad que Menendez no termina con toda la familia, sino que permite que uno de los miembros quede para contar la historia y elige a su protagonista femenina María que aparece al final como ese ser fuerte y valiente que asume las consecuencias de todos los hechos y acciones pasadas.

María cuenta (a partir de analepsias y prolepsis) muy a pesar suyo todos los problemas que fueron encadándose hasta convertirse en un diálogo de sordos en el núcleo familiar. No escatima en su monólogo momentos dolorosos para ella pero que considera que tiene que expresar en este momento; es su única oportunidad de poder liberar todo lo que por años guardó en su corazón de madre y de esposa. Esta catarsis es lo que hace que afloren resentimientos, anhelos y deseos; pero también los reclamos y quejas que por mucho tiempo

no se atrevía a decir. Es una confesión, una crítica y un reproche a la vez donde todos sus sentimientos encontrados permiten liberar su alma atormentada.

### **7.8. Tiempo y espacio en *La ira del cordero***

El tiempo transcurre en una sola jornada desde la muerte de los hermanos y la muerte de Andrés. El tiempo transcurrido lo marca el autor a partir de analepsias y prolepsis en la narración del discurso de María en el segundo cuadro final. El autor hace referencia al tiempo histórico en cada momento, relacionando los hechos reales, con nuestro pasado. Este tiempo que nos ubica en el pasado histórico de la biblia como referente y los primeros hijos de Adán y Eva. Este tiempo que se ha olvidado en la actualidad pero que es tan vigente como en la antigüedad. Todas las acciones transcurren en una sola jornada, ocurre la muerte de los hermanos e inmediatamente la de Andrés. La temporalidad solo se ve interrumpida por las analepsis que nos permiten trasladar la acción a un tiempo/espacio pasado. El tiempo en que María y Andrés eran felices.

María- Hace algunos años, cuando nos casamos, tú eras más cariñoso, más dulce... Menos duro. ¡Y me hacías feliz! ¡Los días eran de miel! También entonces, deseaba que volaran las horas para que volvieras del campo y tenerte conmigo. ¡Todo... todo era mío! Los chicos aún no habían nacido. ¡Tú lo eras todo para mí! ¡Mi cielo y mi tierra! ¡Mi Dios! ¡Nadie se interponía entre nosotros! ¡Eramos todo uno!... (Menéndez, 1931, P. 50).

La añoranza de María hacia esos momentos felices donde todavía no hay niños y la pareja puede disfrutar más plenamente la hace con cierta nostalgia y reproche donde sus sentimientos afloran con tanto pesar y desilusión acumulada sin haber sido compartida en ningún momento con su esposo. María no solo se queja de la llegada de los niños sino también de la sociedad que invaden su privacidad y que es molesta “Las visitas empezaron a rodear nuestra soledad. ¡La casa se tornó en una isla, rodeada de ojos por todas partes” (Menéndez, 1931, p. 50)! Siente además que es mirada por otros a los que debe agradar y muchas veces complacer. María hace un cuasimonólogo donde a través de tres parlamentos continuos da inicio al cierre del primer acto con la intervención de forense que pregunta por el cadáver.



Menéndez recurre también al tiempo presente, sus personajes son ubicados dentro de la sociedad actual donde las prioridades han cambiado y los seres humanos en este caso los padres/hijos no queremos asumir el rol protagónico de ser padre/hijo, sino que obviamos nuestras responsabilidades con excusas de falta de tiempo. Muchas veces decimos que los tiempos han cambiado o simplemente evadimos nuestras acciones sobre todo cuando nos corresponde corregir a tiempo, para no lamentarnos después y hacer sentir culpable a los otros. En el tiempo presente de la obra todavía se considera que esta generación está más comunicada que la actual, sin embargo, la realidad nos muestra que la incomunicación que se da en la familia de Andrés y María es realmente fatal y desencadena en una situación realmente dramática.

María- ¡Los muertos no sufren! (Pausa) (Sonríe amarga) Linda noticia la última; el suicidio de Adán. El suicidio del último de mis cariños: Dime, ¿no es como para celebrarlo? ¿No es como para mandar invitaciones a todos los vecinos y formar una “¿Kermesse”, una feria...? ¿No es una noticia como para mandarla a los periódicos? ¿Publicarla en hermosas letras rojas y en la página de notas sociales? Una notita que diga, por ejemplo: (Con ironía). Hoy, este día, un cálido agasajo luctuoso será celebrado en la casa de María por el feliz suicidio del último de sus hijos: Adán el homicida, el adorable muchacho que mató a su hermano ahogándole con sus delicadas manos y a su padre de un simpático síncope cardíaco. Sube la voz, estrangulada, está próxima al colapso) ... (Menéndez, 1931, p.57).

El dolor y sufrimiento de María desencadena en una desesperación verbal donde ella realiza las preguntas y se contesta de forma cruel y despiadada burlándose de una situación tan privada y delicada que enfrenta sola, porque su núcleo familiar se ha desmoronado en un solo instante. El destino le presenta otra forma de enfrentar su propia realidad y esto la vuelve esquizofrénica.

El encierro no solamente es externo o físico, sino que es interno donde los personajes no tienen libertad para expresar sus verdaderos sentimientos, estos se ven atrapados en sí mismos sin tener el coraje de enfrentar sus miedos y fracasos, pero tampoco reconocer las fortalezas que en determinados momentos tienen.

El espacio al igual que el tiempo se denota fúnebre, sombrío y triste lleno de una inmensa soledad y vacío en el que se encuentra María, aun cuando está rodeada por sus

amigas que lloran y se lamentan por la tragedia, a ella le parece un espectáculo ajeno a sus sentimientos verdaderos. La soledad de las cuatro paredes, parece demasiado grande para su estado de ánimo. El espacio contribuye también al momento de dolor y angustia en que se encuentra la protagonista, hasta el punto de llegar a enloquecer, a causa de su propio sufrimiento.

El espacio forma parte de la catástrofe en que se convierte la casa de María y Andrés, pero también es la conciencia atormentada de María en el lugar donde lamenta la muerte de sus seres más queridos. Se describe la tristeza y los colores opacos y sucios. El atardecer y la lenta llegada de la noche contribuyen para crear la atmósfera lúgubre y pesada. Todo se vuelve negro y oscuro cuando se derrama la sangre de los hermanos, se produce una hecatombe donde el cielo se nubla y se pone oscuro. Menéndez lo semeja con el Apocalipsis donde la luna se puso roja como de sangre. Los colores utilizados en la descripción del espacio contrastan con lo lúgubre y tienen una connotación simbólica y una relación con el juicio final.

La casa es una casa rodeada de soledad, de esterilidad, de frío. A través de las ventanas se advierte un paisaje yermo, pintado en gris, neblinoso. Un viento caliente y pesado sopla de vez en cuando llenando de fuego los pulmones. La habitación es desproporcionada: las cosas parecen demasiado grandes y pesadas, parecen agobiar a los personajes. (p, 53).

El espacio y los elementos que lo rodean forman parte del estado anímico y emocional de los protagonistas, creando un ambiente pesado y grotesco que combina con los pensamientos y acciones realizadas. Es agobiante la soledad y mutismo en el que ha quedado María después de saber que sus dos hijos y esposo han muerto. Es como si el aire frío que penetra por las ventanas entrara en lo más profundo de sus huesos y le congelara su capacidad de expresar sus sentimientos. Entra en un estado de angustia que se combina con el sufrimiento, dolor e ira cuando empieza a reconocer el pasado y presente vivido con Andrés. Reflexiona y piensa que cada uno ha contribuido, para que sus vidas se convirtieran en un suplicio y tortura. Sus actitudes permitieron que sus hijos actuaran con una actitud de envidia, odio y saña hasta terminar con la muerte.

Menéndez, entre líneas, nos está advirtiéndolo que la descomposición social aun en las familias más unidas es inminente, y que tenemos que ser responsables de nuestros actos porque de ellos depende gran parte de nuestra felicidad. En la medida en que alimentamos en nuestro corazón y nuestra mente sentimientos de odio, rencor, envidia y egoísmo en esa medida también seremos castigados por soberbios y desobedientes.

El núcleo de la familia es muy importante en la vida de los seres y de esta relación filial que se inicia en el hogar se forman hombres y mujeres más responsables que pueden integrarse a la sociedad. Cada ser humano es responsable de sus actos y la forma en que estos afectan a los otros miembros que le rodean, es también parte de los principios y valores que como humanos realizamos cotidianamente. No debemos actuar por envidia y egoísmo, este nos conduce a la angustia y temor de querer hacer lo correcto, no estamos contentos con lo que somos y siempre aspiramos a tener más, no sólo las cosas materiales sino la parte afectiva, espiritual en el que siempre se espera la recompensa, la palabra amable para sentir que estamos actuando bien.

No se deben ver solamente las cosas negativas de los demás, porque en el actuar alguna cosa positiva debe existir, solo que a veces no se logra visualizarlas y expresar al otro lo importante que es en nuestras vidas, y en la vida de los demás. Las relaciones interpersonales en el núcleo familiar son de vital importancia en el desarrollo de la personalidad del ser. Los padres tenemos la responsabilidad de cultivar el corazón de nuestros hijos a través del ejemplo, de lo contrario ellos asimilarán el reflejo de lo que ven en el hogar y sobre todo en el corazón de sus padres.

La sinceridad es un valor que debe estar presente en el hogar, de lo contrario la incomunicación más que separarlos, se volverá una barrera permanente, para cada uno de los miembros del núcleo familiar. Debemos tener un espacio para visibilizar aquellos problemas que se presentan, y a través del diálogo tratar de resolverlo en conjunto, antes de que sea demasiado tarde. El autor hace un llamado a nuestras sociedades que cada día están más incomunicadas y que desde tiempos antiguos es un problema sin resolver.

## **CAPÍTULO 8. Estética y estructura dramática innovadora: didascálicas, espacio-tiempo en tres obras de la vanguardia centroamericana *La Petenera* de José Coronel Urtecho (Nicaragua), *Papa-Natas* de Manuel Galich (Guatemala) y *Émulo Lipolidón* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala)**

### **Introducción**

La estética y estructura de las tres obras seleccionadas, obedecen a un espacio –tiempo que, desde el punto de vista temático, registrará en cada obra, la acotación necesaria para ubicarnos en un espacio tópico y para-tópico específico. Cada uno de los autores señala a partir de las didascálicas el paso del tiempo, y el lugar donde se desarrolla la obra, aparentemente de una forma rutinaria, sin ninguna trascendencia en el accionar de sus personajes. Muchas veces el espacio obedece a formas de encierro físico y otras está en la forma de mirar las cosas, no siempre son lo que parecen ser.

Lo decisivo en la vida humana no son los hechos solamente, ni los actos plenamente humanos, ni los hábitos personales que los actos forman y de los que proceden nuevos actos, ni las costumbres sociales. Lo básico es sin duda la actitud radical del hombre frente a la realidad y a los ámbitos. (López, 2011, p, 88).

El para-texto según Thomasseau (1997), es el texto impreso que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral. Siguiendo el proceso de lectura comprende los siguientes elementos:

- a. Los títulos. En este caso el título principal puede estar dado por una palabra, o una frase. La elección de un título, su composición y disposición son los que invitan a una serie de análisis que, desde diferentes sectores, clarifican el efecto general de la obra y su sentido. Comprende también los títulos intermediarios como; cuadros, actos y jornadas. En nuestro estudio estaremos analizando por separado estos elementos a partir del para-texto.
- b. La lista de personajes. El modo en que un autor dispone, en la cabecera de la obra o al principio de cada escena, una lista de personajes, nunca es completamente inocente. La

jerarquía propuesta resulta significativa en los diferentes niveles posibles. Puede ponerse en relación con la onomástica, el simbolismo, las estrategias sociales, la sintaxis del drama, los prejuicios psicológicos, filosóficos y estéticos.

- c. Las primeras indicaciones temporales y espaciales. Después de la lista de los personajes, una breve frase indica la fecha del comienzo de la acción y el lugar donde se desarrolla la obra. Estas indicaciones son ampliadas en el para-texto que precede a cada acto o en el mismo.
- d. Las descripciones del decorado, o para-texto inicial del acto. Entendiendo por decorado no solo la decoración y disposición del espacio escénico sino también el conjunto de la indumentaria de la obra: vestuario, maquillaje, máscaras entre otros accesorios como son la luz y música.
- e. El para-texto de las didascálicas. Son las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena y se intercalan en diversos lugares del texto dialogado y en determinados momentos culminantes de la acción. El para-texto didascálico depende del dominio de la quinésica, la paralingüística y la prosémica.

En el análisis de estas tres obras trabajamos el para-texto, las didascálicas y el cronotopo para ver la utilización de estos recursos innovadores en la obra dramática vanguardista utilizado por los autores. Innovadores porque en cada obra, veremos cómo este ámbito forma parte de esta circunstancia vivencial, en la que los personajes se sumergen de tal manera que este **espacio/tiempo**, llega a ser determinante en las decisiones que deben tomar sus protagonistas. Nuestro énfasis estará centrado en el análisis de las didascálicas y la forma en que estas ayudan al desarrollo de la trama tanto de los personajes protagonistas como de los antagonistas. Aclaramos que cada obra será analizada de manera individual de acuerdo a sus particularidades y características propias de la vanguardia. Para iniciar nuestro análisis veamos el siguiente cuadro que nos muestra las didascálicas de las tres obras en estudio.

**Cuadro 26. Didascálicas, espacio tópico y para-tópico de *La Petenera*, *Papa Natas* y *Lipolidón*. (El cuadro es nuestro).**

Obras	Didascálicas	Espacio tópico/Para-tópico	Tiempo	Observaciones
La petenera	Las didascálicas utilizadas son las esenciales para seguir la secuencia del texto y algunas acciones de los personajes.	El autor utiliza dos espacios que son la sala de los padres de la casa de la Petenera y el otro espacio es fuera de la casa en el jardín	La acción se desarrolla en 1930 y transcurre en una sola jornada	No hay grandes cambios de escenografías
papa- natas	Hace uso de las didascálicas al inicio de cada acto	1-El espacio es la casa de Lolo Natas 2- la oficina de Marcos 3- la nueva casa de los Natas	La acción se da entre 1931 y 1944 se desarrolla en Guatemala.	La primera escena muestra la miseria en que se encuentra la familia. En la segunda lo cómodo de la oficina de Marcos López y la tercera el lujo de la nueva casa
Émulo Lipolidón	Las didascálicas utilizadas son mínimas	Un solo espacio la acción dramática	1931-32 en París	No hay cambios escenográficos

### **8.1. Análisis estructural del para texto teatral: tiempo/espacio en la obra de *Émulo Lipolidón* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala)**

Escrito en París entre 1931-32. El texto es descrito por su autor como una fantomima escrita en verso en dos Pasos, en el primero nos presenta en la didascalia a *Émulo Lipolidón* Fertilhombre y rompecabezas del endomingado Don Cantabro Aspás-Azules, quien vuelve de la guerra, amoroso de Pimalina hija del Endomingado, y la enamora. En el segundo paso de un tajo corta la cabeza de la noche. Pimalina no está en el balcón. Los gallos cantan entre las gallinas. Los dos pasos abordan una historia sencilla entre *Émulo* y Pimalina.

Hemos realizado el análisis del texto, a partir de los fragmentos según su estructura, para desentrañar el contenido, aun cuando lo que nos interesa en esta primera obra es el para-texto más que el uso de las didascálicas empleadas por el autor que en este caso son mínimas dejando la responsabilidad a cada uno de los versos que contiene la obra, los que son muy explícitos.

La obra está dividida en dos Pasos que comprenden el argumento de la fantomima. El título corresponde al nombre del protagonista principal que significa *Émulo* y elogio, emular, engrandecer y *Lipolidón* que significa representación, figura, trascendental. El autor destaca la gesta heroica de su personaje protagonista, y en cada paso cuenta la historia de su amor por Pimalina, pero también pone el énfasis de la conquista y la forma en que el conquistado ha quedado, sin voz, sin rostro, sin alegría, hasta desaparecer por completo, perdiendo su propia identidad. Ha quedado sin rostro porque ha perdido lo más preciado para él, su razón de ser en este mundo tan confuso y lleno de adversidades. Se ha quedado sin argumentos que le ubiquen en una posición privilegiada o al menos aceptable para él y los demás seres que le rodean.

### **8.1.1 Análisis de la dimensión sintáctica en *Emulo Lipolidón*: Estructura y secuencias dramáticas**

El texto está compuesto de 205 versos que tienen las secuencias dramáticas correspondientes a cada Paso, en el primero se hace la exposición de los personajes principales y su relación entre sí. Veamos el siguiente Paso:

#### **PASO PRIMERO**

##### **Émulo Lipolidón**

¡Pimalina,  
Cantabrita,  
Fija del Endomingado  
Don Cantabro  
Aspas-Azules (Asturias, 1932 p.11).

En las primeras estrofas, encontramos la presentación de los personajes, con sus características y descripción física, y sobre todo las intenciones que estos tienen. Esta se hace a partir de la rima de las palabras: Bigotudo, colmilludo y patilludo. En esta primera escena conocemos las pretensiones de Émulo y las acciones que realiza para obtener su propósito que es casarse con Pimalina.

##### **Don Cantabro Aspas-Azules**

Un ramo de cien cabezas  
Lucirás en nuestras bodas  
-pin-pón-parabalitímbalo (Asturias, 1932 p.12).

En los siguientes versos Émulo describe sus proezas y lo que desea hacer por Pimalina. Dice que lucirá en su boda un ramo de cien cabezas que le adornarán de cada una de sus hazañas. Es necesario que el enamorado sea un héroe y realice sus proezas que son los que le dan realce a su nombre y sirven de atributo en la personalidad del prometido.



**Cacareo de gallinas**

¡Cali-cali-calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Cali-cali-calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Calilludo! (Asturias, 1932, p.12).

El autor utiliza la técnica de la distorsión de la realidad para la conformación del lenguaje. Este es el que le permite hacer un juego de palabras, y repite una y otra vez, para que estas rimen entre sí, sin perder la esencia del contenido del tema que se aborda. El texto refleja una actitud crítica de la realidad, utilizando el cacareo de las gallinas para distraer y distorsionar la realidad, pero también como una forma de llamar la atención hacia lo que se está diciendo. Émulo insiste en callar a las gallinas y estas no obedecen por el contrario se alborotan más y su cacareo es cada vez más insistente.

**Émulo Lipolidón**

¡A callar!  
**Cacareo de gallinas**  
¡Calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Calilludo!  
¡Cali-cali-cali...! (Asturias, 1932, p.13).

El juego de palabras y la repetición de ellas es lo que permite dar la musicalidad y el sentido al texto. El lenguaje es una especie de trabalenguas que ayudan a dar ritmo y movimiento a la acción desarrollada. Émulo se desespera con el alboroto que realizan las gallinas y el cacareo que producen porque lo distrae de su objetivo y no lo deja concentrarse. La distorsión provoca el absurdo y la animalización de los personajes. Émulo realiza en su desesperación por ordenar silencio que él mismo se animaliza con sus palabras.

**Émulo Lipolidón**

¡A callar!

**Cacareo de gallinas**

....lludo-cali

....lludo-cali

...lludo-cali

Calicalicalilludo

calilludo

calilludo

calilludo (Asturias, 1932, p.13).

La recreación que se da en el uso de las palabras en los versos, hace que se produzca un juego rítmico y musical. La distorsión que produce el cacareo de las gallinas permite la provocación y que los actantes hagan más alboroto y no obedezcan órdenes, cuando se les pide que deben callar. Obedecen hasta que son sentenciadas si no pueden callar, a ser decapitadas sin ningún miramiento, pero ellas no respetan la orden, por el contrario, se revelan y realizan más cacareo hasta hacer perder la paciencia de Émulo. Son estas acciones los que llevan a Émulo a perder su compostura y decir que va a decapitar a la noche.

**Émulo Lipolidón**

¡A callar,

O decapito la Noche

¡Y nos amanece ya! (Asturias, 1932, p.13)

La sentencia no se hace esperar, pero aun así el cacareo continúa permitiéndonos ver y escuchar el tono y la intencionalidad del personaje Emulo Lipolidón. Todo este diálogo está acompañado del cacareo de gallinas que le da lo absurdo y grotesco a lo dialógico, escrito en verso y con una rima consonante perfecta. El efecto onomatopéyico le da el ritmo y musicalidad al texto. Lo dialógico se convierte en una partitura musical. Acciones, música y texto se unen para dar sentido y movimiento al texto. No es una broma lo que dice Lipolidón y su acción no se deja esperar decide cumplir con la sentencia; en parte para cumplir con su pena.

De un tajo corta la cabeza  
De la noche  
Aclara.  
Pimalina no está en el balcón.  
Los gallos cantan entre las gallinas. (Asturias, 1932, p.15)

La acotación se hace de la acción y del cronotopo, así como del tiempo/espacio en que se encuentra Pimalina. De igual manera las acciones de los gallos y las gallinas. Estas acciones le dan una connotación funesta y triste pero también absurda y burlesca cuando se le corta la cabeza a la noche, dándole cualidades animadas como si se tratara de un ser humano, se le adjudica un cuerpo y sentimientos a la noche. Esta forma de metamorfosearse le da un carácter absurdo y grotesco tanto a los personajes como a los actantes protagonistas como la noche que sirve de intermediaria y cómplice entre Pimalina y Lipolidón.

### **PASO SEGUNDO**

Reposa como raposa  
Pachorra pechos de pacha,  
Triste por Lipolidón  
Que juzgan Siete Mesinos  
(un Mesino Presidente  
Y seis Mesinos Vocales)  
por haber cortado a tajo (Asturias, 1932, p.19)

La acción que describe la didascálica del estado en que se encuentra Pimalina y lo que sufre por Lipolidón y la de ser siete mesinos, un mesino presidente y seis mesinos vocales a quien acusan de haber cortado de un tajo la cabeza de la noche. En este juego de palabras encontramos la crítica hacia las acciones realizadas por los presidentes y sus súbditos. Es mejor cortar de un tajo la voz que se levanta en medio de la noche y dejarlo sin habla, de esa manera silenciamos lo que no queremos escuchar. La mejor forma de silenciar es la muerte y esta no se hace esperar cuando el enemigo considera que debe callar al oponente no piensa en torturarlo sino en hacerlo callar para siempre. Cuando no se quieren escuchar razones nos volvemos sordos y ciegos por conveniencia, de esta forma salvamos nuestra responsabilidad para denunciar la corrupción y descomposición que se cometen en medio de las narices de los otros, sin que por eso hagamos algo al respecto.

Doscientos esclavos sordos  
Entran cargando a la espada  
Y Don Cantabro y su hija  
Llegan después enlutados. (Asturias, 1932, p.19)

Aquí continúa la crítica de lo que es la servidumbre sorda, muda y ciega. En sus acciones no oye, no habla y no ve hasta encontrar la muerte o dar muerte a otro, sin saber la razón por la que va a darle muerte. Son realmente sordos o se hacen los sordos cuando les conviene de acuerdo a sus intereses. Las acciones pasadas, presentes o futuras no interesan cuando nos volvemos cómplices y hasta partícipes de actos violentos que atentan contra nuestra dignidad como persona; de ahí la transformación y el cambio que sufre el individuo. Lo grotesco está en la deformación de la realidad y es el juego de palabras lo que da sentido al contenido del texto. La crítica va dirigida hacia ese sector que dicta sentencia sin saber realmente si es justo o no, tal y como dice Asturias:

Antes de dictar sentencia  
Hablan los Siete Mesinos  
Huecos por dentro y por fuera  
Almi de leyes donados;  
Y Lipolidón responde  
Con los ojos en la fija  
Del Endomingado puesto: (Asturias, 1932, p.19)

Una vez más se hace sentir la burla hacia los que ejercen el poder “huecos por dentro y por fuera” pero con leyes almidonados es decir revestidos para sentenciar o ajusticiar a la gente, aunque sepa que es inocente. Utilizamos nuestro poder para obligar a otros hacer cosas indecorosas que atentan contra su dignidad como persona (metamorfoseándose) cada vez que le conviene. Las leyes no siempre cumplen su función real, como debe realizarse en favor de la verdad; esta siempre estará en función de los que tienen la autoridad para hacerlas ver como una legalidad. Asturias hace una crítica a los gobiernos de turno, cómo estos líderes que obtienen el poder, después de sus inicios de gobierno o antes se corrompe, y realiza acciones que perjudican al pueblo que es inocente, de todas las atrocidades y humillaciones que se cometen. El problema es que siempre será mejor hacerse los sordos o tratar de cerrar los ojos para no ver la realidad, y ver o escuchar lo que conviene, oír y ver, adulando o aprobando, lo

que realmente se considera que no es correcto. Repitiendo frases o discursos que otros han escrito o pronunciado para hacerles sentir bien. El engaño intelectual siempre estará revestido de palabras que harán que la verdad se oculte y el engaño prevalezca.

**Émulo Lipolidón**

¡Que Pimalina no llore  
Y que las campanas jueguen  
Por este difunto más (Asturias, 1932, p.19)

Lipolidón ruega a Pimalina que no llore, pero si pide que las campanas repiquen o doblen por su muerte aun cuando ya no siente su cabeza porque se la van a quitar. Este actante acepta ser decapitado porque siente que hay una razón fundamental. Acepta con honor la sentencia, pero pide algunas condiciones para poder morir en paz. Nuestros antiguos sacrificaban al enemigo o héroe rindiendo honores y cumpliendo alguna aspiración de este, porque sabían que, al concederle su petición, o deseo al que actuaba en bien en batalla, siempre era digno y considerado por los integrantes del colectivo. Además, era principio otorgar al que va a morir que se cumplan sus últimos anhelos o sueños sin cumplir, incluso dejarle ir a despedirse de los suyos. Era requisito o norma también que al sentenciado se expresara y visitara todos los lugares que solicitara antes de ser ejecutado. Este es el mismo ritual precedido por las acciones de su antagonista, que termina de hacer todo lo que manda el condenado.

**Émulo Lipolidón,**

¡Que Pimalina no llore  
Y ordenad qué debo hacer....  
¡Con saliva de burriones! (Asturias, 1932, p.20)

Emulo insulta al tribunal que va a dictar la sentencia, pero asume su responsabilidad. Se debe tener coraje y enfrentar con saliva de burriones eso significa que no se debe subestimar a los demás y tampoco rendirse ante los contratiempos, sino todo lo contrario el enemigo se debe esforzar y superarlos. No se puede seguir llorando el pasado se tienen que enfrentar con dignidad y coraje el presente es decir lo que hemos heredado. De nada nos sirve seguir lamentándonos por lo que nos hicieron o por lo que debíamos haber hecho en tiempo pasado

**Mesino Presidente**

¡Emulo Lipolidón,  
Con cabeza o sin cabeza  
No tendremos noche más,  
Y la luz nos hará rubios,  
Luego albinos,  
Hombres blancos...qué desgracia;  
Moriremos despintados,  
Sin nuestro color de tierra,  
Se perderá nuestra identidad y moriremos sin ella (Asturias, 1932, p. 20).

En esta estrofa se oye la voz del Mesino presidente donde expresa que sin noche se volverán albinos hombres blancos y por lo tanto se perderá el color de la tierra y por ende su identidad y libertad. Al no tener identidad llegará la muerte. El no tener libertad y voz se queda atrapado en el silencio. Es preferible morir que perder lo más precioso del ser el reconocimiento de sus raíces. Es importante vivir en libertad y expresar su pensamiento a los demás sin temor a ser castigado o desterrado a morir en la tierra sin reconocimiento de ella.

**Un Mesino**

¡Más respeto al tribunal!  
Don Cantabro  
¡Chacales lleva en la sangre!  
¡Con cabeza o sin cabeza  
No tendremos noche más  
Moriremos despintados,  
Sin nuestro color de tierra, (Asturias, 1932 p.20)

La pérdida de la identidad creará una nueva raza donde los hijos de los hijos no se reconocerán porque parecerán desteñidas sus cabelleras. Se ha perdido la identidad en la mezcla de razas ya no hay reconocimiento de nada. El pueblo se agita y aclama a Émulo Patilludo, bigotudo, colmilludo entre las palabras del vocal pidiendo silencio. El juego de palabras provoca lo absurdo de la situación y la forma en que son inducidos por el Vocal, hace que se pierda el control de la situación. El control se le escapa de las manos y se desespera.

**Vocal Leporino**

¡Silencio!

**Mesino Presidente**

¡Émulo Lipolidón,

Ya no habrá mujeres bellas

Al decapitar la Noche

¡Las decapitastes a todas! (Asturias, 1932, p.22).

Mesino presidente reclama a Lipolidón que por su culpa ya no habrá mujeres bellas porque al decapitar la noche las decapitó a todas en los ojos, en el pelo y el ser esclavas de las estrellas. Pimalina se queja también de la pérdida del color de su piel y el de su cabellera. Ya no existe casi nada de lo que fue Pimalina ha perdido por completo su identidad y se siente perdida ante su nueva personalidad.

**Mesino Crispa- Cristos**

¡Zarandali!... ¡Nuberia!...

No estamos contando cuentos,

Que Émulo sea vendido

En un comercio de bestias

Y que antes sea capado.... (Asturias, 1932, p.23).

La sentencia para Émulo es más fuerte que sea vendido y capado y esto disgusta al acusado. El castigo no es solo quitar parte de su dignidad de hombre, sino que además se le quita lo máspreciado para Émulo su hombría y encima de eso el castigo es ser vendido en un comercio de bestias.

**Mesino Presidente**

Émulo Lipolidón,

Ya no habrá mujeres bellas,

Cómo las imaginar

Sin miga de pan moreno,

Con esa palor de muerte

¿Que tiene la carne blanca?

¿Cómo las imaginar

Sin nuestro color de tierra

¿Que huele a planta dormida? (Asturias, 1932, p.23).

### **8.1.2. Análisis de la dimensión semántica: Espacio escénico, tiempo y sentido**

Una vez más se le reclama a Lipolidón de que no habrá más mujeres bellas como se pueden imaginar; sólo la muerte que tiene la carne blanca, porque sin color en la tierra es como el olor a planta dormida es decir sin vida, inerte. Si no hay acciones, ni pensamiento, ni sueños, ni voz que denuncie nuestra inconformidad entonces todo aparecerá adormecida. La conformidad y aceptación de las cosas que consideramos que podemos y tenemos derecho a cambiarlas no las hacemos por temor y falta de decisión. Debemos actuar y no buscar culpables. Emulo acusa a las gallinas y las culpa a ellas por lo que Mesinos Crispa- Cristos las sentencian a morir decapitadas hasta que se acabe la tierra. Esta sentencia no se hace esperar. La orden es ejecutada sin miramientos de ninguna clase, hay que buscar culpables sean reales o imaginarios. En el imaginario colectivo es más adecuado que se pague la sentencia en conjunto y eso hace menor el dolor del acusado.

El sentido que se le da a la fantomima es el de la recuperación de la verdadera identidad ya no podemos seguir buscando culpables, sino que debemos recuperar lo que tenemos. Este sentido de recuperación tiene que ver con el valor que le damos a las cosas, sean objetos o personas. El autor recurre al tiempo histórico para dar más sentido al intercambio cultural y mezcla de razas en el tiempo real.

La obra se realiza en un único espacio que permite el accionar de los personajes en las diferentes circunstancias en que estos se encuentran. El proceso de recuperación de su identidad ocasiona el quedarse mudo y no poder expresar el verdadero sentir del pueblo por miedo y por temor. Ya no se puede confiar en nadie y esto ocasiona angustia por encontrar culpables y realizar acciones que atentan contra los principios y valores morales. Ya no hay libertad de expresión todas las acciones son reprimidas y los derechos son violentados. No se puede acudir a otros porque todos son responsables de las acciones pasadas, presentes y por ende de lo que vendrá en el futuro.



## **8.2. Análisis estructural del para-texto teatral: tiempo/ espacio en la obra La Petenera de José Coronel Urtecho**

En el discurso dramático de *La Petenera* encontramos que el título es el nombre de la protagonista principal en toda la obra y tendrá sentido con el contenido de la misma. Veamos a continuación la descripción y significado del título y de cada uno de los personajes con sus características particulares que nos llevan al argumento de la obra. Petenera: de acuerdo con la definición del diccionario corresponde a Cante flamenco de tono grave y gran intensidad dramática con coplas de cuatro versos octosílabos. Decir o hacer algo que no tiene nada que ver con lo que se está tratando. Dentro del desarrollo de la obra *La Petenera* corresponde a esa persona que permanece privada de libertad y que al final puede decidir por su cuenta de acuerdo a su conveniencia y la de los demás.

La temática de la obra es la ambición de querer tener riquezas sin importar la opinión de los demás, todo lo que importa es el bienestar económico. Entre los subtemas tenemos: el amor de madre quien a pesar de que quiere tener riquezas defiende a su hija y la apoya. También tenemos la explotación laboral que es dada por Don Osorio a sus trabajadores y que a causa de ello tiene fortuna y le crea la ilusión de poder tener todo lo que él quiera cuando lo desee.

El mensaje de la obra está dirigido hacia los padres, de que no crean que el amor solamente está basado en el dinero, y que por eso pueden manejar la vida de sus hijos para beneficio personal, sin tomar en cuenta la opinión, ni los sentimientos de los jóvenes. Nuestros hijos son capaces de orientar su vida y acciones de forma independiente. Si logramos dar la confianza y libertad que necesitan. No podemos comprar con dinero el amor y bienestar o su felicidad porque al final, son ellos quienes deciden, sin importar las consecuencias que esto pueda ocasionar, sea de felicidad o de fracaso en su vida.

## **8.2.1. Análisis de la dimensión sintáctica de la obra *La Petenera*.**

### **El texto dramático: funciones y secuencias dramáticas**

La obra está estructurada en dos actos y un intermedio que los autores le llaman intermezzo chinfónico. El primer acto tiene seis secuencias dramáticas y el segundo tiene ocho secuencias. El intermezzo tiene cinco secuencias.

#### **Acto Primero**

**Sec.1:** La idea principal es la plegaria de Doña Ana pidiéndole a San Cayetano de que le haga el milagro de alejar a la Petenera de su novio.

**Sec.2:** Doña Ana le ofrece algo de comer a San Cayetano

**Sec.3:** Doña Ana regaña a Don Pancho sobre no despedirse correctamente de San Cayetano haciéndolo despedirse del Santo con toda amabilidad.

**Sec.4:** Don /Pancho se entera de que su querida hija Petenerita se ha enamorado de un vago que es poeta y se enoja.

**Sec.5:** Don Pancho y Doña Ana enfrentan a la Petenera y la hacen confesar sobre su noviazgo.

**Sec.6:** Los padres de la Petenera le exigen que deje a su novio ya que han decidido casarla con Don Osorio que es un millonario, Petenera llora ante la injusticia que está viviendo.

#### **Intermezzo Chinfónico**

**Sec.1:** La idea principal comienza en el sueño de la Petenera en el que está pidiendo ser liberada de la jaula del oso.

**Sec.2:** Los pollitos están desesperados por rendirle buenas cuentas a su jefe que es el oso a pesar de que éste explota a sus trabajadores.

**Sec.3:** El oso se enoja ya que no recibe dinero de parte de los pollitos, los quiere matar Petenera los defiende.

**Sec.4:** Llega el trovador con la intención de salvar a la Petenera de las garras del oso.

**Sec.5:** La Petenera y el Trovador quedan profundamente enamorados.

### **Acto Segundo**

**Sec.1:** La Petenera está algo adormecida hablándole de cosas sin sentido a su novio

**Sec.2:** La Petenera le cuenta a Manolo sobre que sus padres han decidido casarla con Don Osorio, al enterarse Manolo y ella empieza a crear un plan.

**Sec.3:** Don Pancho y Doña Ana están preocupados porque la Petenera desapareció de la casa y Don Osorio pronto la llegará a verla.

**Sec.4:** Don Pancho empieza a rezar a San Cayetano y habla con el famoso santo.

**Sec.5:** Llega Don Osorio y Don pancho y Doña Ana están desesperados porque la Petenera no aparece por ninguna parte, mientras que Don Osorio no deja de ejercer presión en que quiere ver a la Petenera.

**Sec.6:** Don Osorio se va enojado al leer una carta y los padres de la Petenera se sorprenden demasiado al ver que la carta decía que la Petenera le avisaba que se ha casado con Manolo.

**Sec.7:** La Petenera aparece y les explica a sus padres de que lo de la carta era un plan para no casarse con Don Osorio, a lo cual su madre se alivia y la apoya.

**Sec.8:** Don Pancho termina hablando con San Cayetano con algo de quedar loco.

### **8.2.2. Análisis de la dimensión semántica: Espacio escénico, tiempo y sentido en *La Petenera***

El espacio corresponde a la casa de *La Petenera* tanto el primer acto como el segundo se dan en este lugar. El intermezzo forma parte de un espacio imaginario que es recreado con diferentes accesorios que logran el momento fantástico y lúdico de esta escena. El autor juega con el tiempo real y el tiempo ficticio para recrear la escena. El espacio en ambos casos es un espacio cerrado donde la salida se da en el sueño de Petenera y las acciones que ella realiza para burlar la vigilancia de los padres y no acceder al compromiso que sus padres adquieren con Osorio utilizándola como un objeto más de sus bienes.

El tiempo corresponde al tiempo real en la casa de La Petenera donde sus padres pretenden dar su mano a Don Osorio hombre de mucho dinero. El tiempo imaginario corresponde al intermezzo chinfónico que se da en el sueño de Petenera. La protagonista imagina en su sueño ser rescatada por la persona que ama que es Manolo el trovador. Este tiempo añorado en el subconsciente de Petenera se da en el momento en que será dada en matrimonio a Don Osorio. Toda la obra transcurre en dos actos.

El autor toma un tema cotidiano para plantear el conflicto que vive La petenera en su relación con sus padres, un mundo de fantasía y poco real que termina afectando a los protagonistas. Al final cada uno siente haber hecho lo correcto a pesar de las consecuencias los padres sienten gran alivio al no casar a Petenera con Don Osorio. A pesar de no poder casarla con alguien que pueda tener la posición y los bienes de su antiguo prometido. Vemos el interés por el dinero de los padres de Petenera.

Los matrimonios eran arreglados por los padres incluso entre familia, de acuerdo a los bienes materiales que sus hijos podían tener como dote sin importar los sentimientos ni la edad. El dinero era de mucha importancia, siempre que se contara con un buen partido.

### **8.2.3. El significado de los personajes principales**

Doña Ana: es una señora muy pasiva, sumisa y devota a los santos, ama a la Petenera y la consiente demasiado. Su diálogo con el Santo es un diálogo de sordos, un cuasi monólogo en el primer acto, que nos da indicios de lo que sucede o nos deja más confundidos.

Señora de edad madura, regordeta... su temperamento apacible y sano la incita a recibir las cosas de la vida con una sonrisa de aprobación. A veces exagera en los cumplidos. (Urtecho, 1976, p.149).

Don Pancho: es un señor ambicioso, simple, cree que la devoción de su esposa a los santos es una locura, aunque al final él termina siendo igual de profesante; no le importa la felicidad de su hija, su única felicidad es el dinero. El autor lo describe de la siguiente manera:

Vejete delgaducho y pícaro, pero algo bobalicón a pesar de su estilo ratonil. Viste bastante grotescamente. Usa unos espejuelos que le calzan a media nariz. (Urtecho, 1976, p.152).

Petenera: Es el personaje principal en el desarrollo de la obra. Muchacha soñadora que se deja llevar por sus sentimientos, es una buena hija y obedece en todo a excepción de que no accede a dejar a su novio ya que ella lo ama.

Petenera- ¿Para qué quiero joyas si no las he de lucir para Manolo? ¿Qué me importa el palacio si he de vivir en él con ese espanto? Prefiero un rancho con Manolo; prefiero ser pobre y libre, que dejarme vender como una esclava. (Urtecho, 1976, p.159).

Manolo: joven pícaro pero humilde, sencillo y soñador; se gana el corazón de la Petenera a través de sus poemas. Trovador: es la representación de Manolo en el sueño de la Petenera, que para ella es como un príncipe que la rescata de las garras del oso. Poeta medieval cuyos orígenes estaban en la Provenza francesa; su poesía, a diferencia de la del juglar, era elaborada y minoritaria, de tema generalmente amoroso y dedicado a reyes, nobles y grandes señores.

Don Osorio: viejo millonario que ha hecho toda su fortuna explotando a las personas que trabajan para él, es simple, tosco, solo le importa su fortuna. No puede ver más allá que sus intereses personales. El Oso es la representación de Don Osorio en el sueño de la

Petenera, hace alarde de su poder y fortuna. Los pollitos en cambio simbolizan al colectivo de obreros, trabajadores de Don Osorio quienes son explotados a cambio de una miseria de paga.

#### **8.2.4. Didascálicas en *La Petenera***

Tomando en cuenta el señalamiento de Barrientos cuando dice que, desde una perspectiva teatral, las acotaciones o didascálica puede definirse como la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc). Las acotaciones presentan unas características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo, la primera es la impersonalidad, consecuencia de la inmediatez del modo dramático de representación. Descripción de los aspectos no estrictamente verbales. (Barrientos, 2012, p. 53).

Las didascálicas están concentradas en el inicio de cada acto y el intermezzo indicando las acciones y características de los personajes en el desarrollo de la obra a partir de sus acciones. En cada didascálica se nos indica la situación dramática y el tiempo- espacio en que transcurre la obra. Son espacios cerrados donde se mueven los personajes. Se muestra una vez más la rutina en su vida cotidiana y el interés que mueve a cada uno por obtener riqueza, sin importar las circunstancias, la forma de ver la vida y lo que cada individuo debe hacer para lograr su objetivo o bienestar, sin importar las consecuencias.

Las didascálicas se presentan además en la descripción del ambiente y los elementos de utilería y escenografía propios de la obra, dando al lector una lectura más completa de lo que el autor sugiere para la puesta en escena. Estas acotaciones muchas veces están de manera intencionada en el texto, donde el autor pone su énfasis o quiere marcar el acento de lo que expresa, desde el título de su obra o las temáticas que aborda en ella.

La utilización de las didascalias permite al autor también explorar en lo ambital y describir mejor a sus personajes, pero además señala situaciones en cada una de las escenas que ayudan a la comprensión de la trama y conflicto en la obra que serán importantes para su escenificación. El accionar de los personajes siempre está señalado para determinar una función externa o interna de cada uno. En *La Petenera* la didascálica es utilizada para determinar las secuencias de la acción dramática entre el primer y segundo acto, pero

también, para la descripción del intermezzo y por ende el de los dos espacios en los que se desarrolla la obra.

La obra *La petenera* forma parte de los textos de lectura recomendados en el nivel medio.

**Cuadro 27. Didascálicas de *La Petenera* por acto. (El cuadro es nuestro).**

Acto I	INTERMEZZO	Acto II
<p>Salita burguesa de familia medianamente acomodada. Sillas, sofá, Mesas; Cuadros de poco gusto. Doña Ana señora de edad, madura, regordeta, está sentada en una butaca haciendo calceta. Su temperamento apacible y sano la incita a recibir las cosas de la vida con una sonrisa de aprobación. A veces exagera en los cumplidos. Ahora se encuentra ligeramente inquieta.</p> <p>(Entra don Pancho, vejete delgaducho y pícaro pero algo bobalicón a pesar de su estilo ratonil. Viste bastante grotescamente. Usa unos espejuelos que le calzan a la media nariz. Se sienta sobre el butaco en que se supone está San</p>	<p>(Al levantarse el telón aparece una gran jaula de oro en cuyo fondo está practicada una pequeña puertecilla. A la derecha está colocado un gran oso que es el mismo Osorio vestido con un gran abrigo negro y con anteojos y guantes del mismo color. La petenera, al centro, vestido como una paloma petenera, vaporosa y soñadora).</p> <p>(Sacan tres frasquitos de unas bolsas marsupiales que tienen en el abdomen y bailando se los ofrecen al oso que los espera orando y fiero).</p> <p>(El Oso bebe bailando y los tres pollitos también bailando sacan de la misma bolsa otros tres frasquitos. Luego se los ofrecen).</p> <p>(Baila y se perfuma con la esencia de los frasquitos. Los pollitos bailando</p>	<p>La misma decoración del acto primero. Aparece Petenera dormida en el sofá. Entra Manolo y acercándose a ella le dice dulcemente al oído.</p>

<p>Cayetano. Abre un periódico y se enfrasca en su lectura. En eso entra doña Ana, su esposa, quien al verlo lanza un grito abriendo los brazos y soltando el plato de los limones)</p> <p>Al final del primer acto encontramos la didascálica que dice: Salen. Petenera queda de bruces llorando suavemente en el sofá, hasta quedarse dormida mientras cae lentamente el telón.</p>	<p>retroceden).</p> <p>(La embiste y la coge del cuello. Petenera exhala un grito ahogado:” ay, ay, ay” Los pollitos huyen despavoridos. En eso suena la flauta de un trovador, se acerca a Petenera, le toca con su flauta, lo que la hace cobrar vida, lenta y soñadoramente).</p> <p>(Petenera sonrío sonámbula, le coge el rostro con ambas manos, y lo besa mirándolo embelesada).</p> <p>(Petenera toca al Oso con la flauta, éste se sacude suavemente y baila al son del acordeón),</p> <p>(Se retiran bailando, locos, cogidos de la mano).</p>	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Las tres didascálicas del primer acto describen no solo el ambiente cómodo de la familia de La Petenera, sino que dan a conocer a los personajes que lo habitan y cómo es su personalidad y características, manías o malos hábitos que estos tienen. Las didascálicas del intermezzo muestra los sueños y deseos de Petenera. Hay rebeldía por su parte porque está enamorada de Manolo el poeta, pero no lucha por ser libre con tanta pasión, sino que entra dentro de lo rutinario. En su gran hazaña por contrariar a sus padres y burlarse de Osorio, conoce las verdaderas intenciones de su pretendiente.



La del segundo acto hace referencia a la didascálica del primer acto. La didascálica del intermezzo es descrita en función de los personajes animalizados como son Osorio (Oso) Petenera como la Paloma enjaulada y los pollitos que forman parte de la animalización de esta escena. Las características de cada personaje corresponden con la vida monótona de estos animales y su grado de domesticación sin tener la capacidad para decidir sobre su propio destino.

### **8.2.5. Espacialidad en la obra *La Petenera***

Los espacios en la obra son cerrados y abiertos para algunos de los personajes. Cada uno se mueve de acuerdo a sus intereses. No hay grandes desplazamientos. Generalmente lo hacen casi de manera circular. La Petenera se encierra en su cuarto como si se tratara de una jaula en la que deja volar sus fantasías y deseos. Sus padres se mueven en ese espacio de las cuatro paredes de la casa y sus deseos frustrados. En espera que el santo haga el milagro. Osorio y Manolo se mueven también de acuerdo a los intereses personales de cada uno. Osorio con su deseo de comprar a Petenera, con su dinero aun cuando sabe que no es por su voluntad, y Manolo con sus ideas y fantasías buscando una palabra que rime con el palpitar de su corazón para conquistar a su amada.

Los personajes viven no solo en espacios cerrados, sino que sus esperanzas e ilusiones son también limitadas. No hay grandes conflictos por los cuales se quiera luchar, todas las cosas suceden de manera continua, rutinaria y sin sorpresa, sin llegar a crear el suspenso en las diferentes acciones dramáticas. Aun la escena del intermezzo transcurre como si Petenera estuviera en una jaula de pájaros, aun en sueños se encuentra encerrada. “Al levantarse el telón aparece una gran jaula de oro en cuyo fondo está practicada una pequeña, puertecilla.” (Urtecho, 1976, p. 161).

Sus aspiraciones no corresponden a las intenciones de sus padres, pero tampoco Petenera se conforma con las propuestas que le hacen, Su amor por Manolo el poeta es un juego para ella. En esa época era normal que los padres realizaran los arreglos del matrimonio de sus hijas, escogiendo por supuesto el mejor partido para ella, dependiendo del capital acumulado de ambas familias, sin tomar en cuenta la opinión o voluntad de sus hijos. En la

actualidad continúa dándose diferentes casos de matrimonios por conveniencia incluso entre la misma familia para que los bienes no se dispersen ni salgan del núcleo familiar; pero se da mucho menos que en épocas anteriores, sin embargo, los propósitos son los mismos. El argumento es similar al de *Chinonía Burguesa* con la diferencia de que las características de Petenera y Fifí son muy distintas aun cuando ambas logran desobedecer a sus padres y tomar sus propias decisiones siempre son ellas las que ejecutan las acciones para conseguir lo que se proponen.

**Cuadro 28. *La Petenera*: Espacios abiertos y cerrados. (El cuadro es nuestro).**

Espacios abiertos y cerrados de la obra *La Petenera* desde que inicia la obra hasta que termina

Acto	Espacios Abiertos	Espacios cerrados
I Acto		Salita burguesa de familia medianamente acomodada. Sillas, sofá, Mesas; Cuadros de poco gusto
Intermezzo(Da la idea que este se realiza en el jardín de la casa o fuera de la casa) en sueño	(Al levantarse el telón aparece una gran jaula de oro en cuyo fondo está practicada una pequeña puertecilla. A la derecha está colocado un gran oso que es el mismo Osorio vestido con un gran abrigo negro y con anteojos y guantes del mismo color. La Petenera, al centro, vestida como una paloma petenera, vaporosa y soñadora).	
II Acto		La misma decoración del Acto Primero. Aparece Petenera dormida en el sofá. Entra Manolo y acercándose a ella le dice dulcemente al oído.

Los tres espacios a los que hace mención el autor en la didascálica corresponden a espacios cerrados donde no hay muchas alternativas, la vida es rutinaria y vacía. Hombres y mujeres se mueven en espacios limitados a las cuatro paredes y un pequeño jardín que es la única salida para la Petenera donde manifiesta sus deseos y sueños no realizados. En su imaginación hay libertad no encierro. La decoración es sencilla y de mal gusto, no hay grandes lujos se vive cómodamente, pero con mucha modestia.

### **8.3. Análisis estructural del para-texto teatral: tiempo espacio de la obra *El Papa-Natas* de Manuel Galich**

Comedia en tres actos se estrenó en 1938 bajo la dirección del autor Manuel Galich. El autor hace referencia a un gran monólogo interior que nos ilustra la situación precaria en que se encuentra la familia de Papa Natas al quedar sin fortuna y a expensas al qué dirán. Galich muestra una sociedad que vive en hipocresía y chantaje, aparentando lo que no se tiene aún a pesar de la humillación se sigue en el presente, pero viviendo en el pasado con sentimientos de odio y venganza por parte de su protagonista/antagonista.

El argumento es sencillo, los Natas han perdido su fortuna y están pasando por una dura situación económica, donde no tienen ni siquiera lo básico para comer de lo que se aprovecha Marcos amigo de la familia para chantajearla, cabe recordar que Eva lo había rechazado antes pero ahora Marcos está en buena posición económica y tiene un nivel alto y distinguido. La familia logra vencer los obstáculos económicos, pero no logra recuperar su dignidad; sobre todo el padre, Lolo Natas quien se transforma en un hombre diferente a causa de la humillación por la que pasa su hija Eva, a tal punto que llega a intento de suicidio.

Trabajaremos la dimensión sintáctica y semántica que nos permitirán desentrañar el texto a partir del contenido y la forma para ver cómo estos elementos son constituyentes fundamentales de la obra. En el análisis estructural trabajaremos el para-texto y el cronotopo que nos ayudarán a reconocer el espacio/tiempo en que se mueven los personajes y el desplazamiento que tienen en esos espacios, teniendo en cuenta que es el ámbito lo que de alguna manera ubica a cada uno y su accionar en esos espacios lo que le dará el verdadero sentido a la escena.

### **8.3.1. Análisis de la dimensión sintáctica. Estructura dramática de la obra *El Papa Natas*.**

La obra está dividida en tres actos. El primer acto consta de 13 secuencias que presentamos a continuación con la siguiente nomenclatura: *A= Acto Esc. I = Escena primera Sec.= Secuencia.*

**Sec. 1** Lolo sentado en la mesa hace cuentas

**Sec.2** Llega Rita su esposa y le interrumpe

**Sec.3** Natas pide a Rita cigarrillos

**Sec.4** Llegada de Cesar a casa de Natas a esperar a Eva su prometida

**Sec.5** Entrada de Clarita hija de los Natas

**Sec.6** Lolo exige respeto por parte de su familia

**Sec. 7** Entrada de Rita e interrumpe la ausencia de la conversación de Lolo y César que reclaman la ausencia de Eva.

**Sec. 8** Llega Turito el hijo de Lolo quien hace enojar a su papá Lolo.

**Sec. 9** Lolo se exalta y exige respeto en su casa está molesto debido a la situación económica por la que están pasando.

**Sec. 10** Discusión Purito y Clarita por un trozo de pan. Lolo los regaña y llama la atención y cuenta a César de qué forma se quedó en la miseria.

**Sec. 11** Salida de Rita en busca de más café. Conversación de Turito con César sobre las mujeres y termina prestándole dinero

**Sec. 12** Lolo entra en el momento en que le entrega el dinero César a Turito y los regaña.

**Sec. 13** Regreso de Rita con el café y entrada de Eva se producen los reclamos de Lolo y César por su llegada tarde, Eva les cuenta que un desconocido le entregó una tarjeta de Marcos López.

### **Acto II Cuadro Primero**

**Sec. 1** Marcos López en su oficina aparenta leer un periódico, pero no lo hace. Pide pasar a Lolo Natas.

**Sec. 2** Marcos pide a Eva en matrimonio para mejorar la economía de la casa.

**Sec. 3** Eva acepta con disgusto la propuesta con tal de sacar de la miseria a su familia.

**Sec. 4** Toda la familia saca provecho de la unión de Marcos con Eva y dejan de preocuparse por el dinero.

**Sec. 5** Lolo Natas es el único que no está satisfecho con la vida que llevan hasta el extremo de querer suicidarse.

**Sec. 6** César sabe que no es amor lo que une a Marcos con Eva pero no puede hacer nada.

### **8.3.2. Análisis de la dimensión semántica de la obra *El Papa Natas*. Espacio escénico, tiempo y sentido**

Toda la acción transcurre entre la casa de Papa Natas antes y después que ha recuperado sus bienes. Papa Natas se siente humillado por la situación en la que se encuentra su familia y siente que es su culpa el permitir que la gente hable de su familia. Acepta con resignación la decisión de su hija, pero en el fondo de su corazón se siente un don nadie que ha perdido su dignidad de hombre y eso le atormenta hasta el extremo de querer quitarse la vida.

Eva por su parte acepta el matrimonio con Marcos como su martirio, pero con mucha valentía creyendo que con su sacrificio va a darle a su familia lo que tenía antes de quedar en la miseria, pero ve que sus hermanos continúan su vida frívola y vacía y que el cambio ha sido de la miseria a una situación económica más estable y cómoda, pero que en el fondo ha

perdido lo mejor que tenía y es su dignidad y condición de mujer libre de tomar sus propias decisiones.

Es a través de las didascalias que podemos apreciar la situación precaria en la que se encuentra Natas y su familia y la forma en que todos ellos van siendo humillados por Marcos y la forma en que es tratada Eva por venganza y abuso de poder. Cada uno de los personajes a excepción de los hermanos de Eva vive en carne propia la arrogancia y chantaje de Marcos una vez que logra su objetivo de comprar a Eva y su familia; para de esta forma regresarle todo lo que una vez les pertenecía y él astutamente había recuperado a costa del chantaje que hace a Eva.

Galich presenta en cada personaje la situación que vive Guatemala en esta época, la forma de recuperar o usurpar los bienes por los ricos que vienen del extranjero y la forma despiadada en que la gente es llevada a humillarse con tal de recuperar sus bienes y lo que les pertenece a costa de sacrificios que atentan contra su propia dignidad como persona. No hay protección sino sed de venganza y regocijo por sentirse dueño de su propio destino y del de los demás.

Una vez más el ansia de obtener dinero y poder permite que el ser humano realice decisiones que muchas veces se puede arrepentir, pero realmente la elección es personal. La lucha por obtener dinero o bienes materiales atentan contra la pureza de los sentimientos. La mayoría de las veces se sacrifica todo; para ser feliz, para vivir bien, se es obligado a renunciar a los más profundos ideales, a la dignidad personal o a su verdadera identidad del individuo, hasta convertirse en otra persona.

En la obra se juega con la verdad y la mentira utilizando diferentes máscaras que ocultan la verdad, donde la falsedad logra su objetivo principal, separar el núcleo familiar y convertir a sus integrantes en verdaderos enemigos. La muerte es una de las alternativas para redimir la angustia de Natas cuando no se tiene lo que se desea. Sin embargo, su deseo no se cumple porque es inútil y además es interrumpido. Esto es motivo para reflexionar que siempre hay otra posibilidad para enmendar nuestras culpas, sin tener que llegar al suicidio.

**Cuadro 29. Para-textos de la obra Papa-Natas (Didascálicas, acotaciones) en los tres actos.**

Primer Acto	Segundo Acto	Tercer Acto
<p><b>El comedor de la casa de los Natas.</b> Es pobre en mobiliario y vajilla, porque todo lo bueno ha volado a Montes de Piedad y a baratillos. Apenas se conservan algunas piezas de porcelana, dentro de un aparador viejo. En las paredes, hay algunos cromos propios del lugar, que recuerdan las litografías de los almanaques comerciales. No falta la consabida imagen de algún santo. No hay adornos, ni flores, ni siquiera limpieza; sólo telarañas, polvo, inmundicia de moscas...Al foro dos ventanas que caen al patio, y a la derecha, una puerta que da al corredor. Es de noche.</p> <p>Lolo Natas está sentado a la mesa. A juzgar por el palillo con que se hurga los dientes, por el ruido que hace con estos, de vez en cuando, por los trastos vacíos y las migas de pan que hay en el mantel, acaba de comer. Mira indistintamente a cualquier parte, lo cual dice que su pensamiento vaga.</p> <p>Pausa larga Lolo mueve la cabeza con pesimismo; luego se pasa por ella la mano</p>	<p><b>El despacho de Marcos López.</b> Un escritorio grande en un extremo y un amueblado severo y elegante, en el otro. Cuadros, estatuas, papeles, una lámpara con pantalla, etc. Puerta al foro izquierdo, por la que se ve un reservado, al abrirse; otra al foro derecho, tras la cual se oye a ratos el timbre del teléfono y murmullo de conversaciones. Esta segunda puerta tiene una vidriera opaca en la cual hay un letrero que dice: “Despacho del señor Jefe”, y que se lee al revés: Sobre el escritorio de Marcos hay un rótulo: “Sea breve”, y en cualquier otro punto: “No hay empleos vacantes”. Gruesas alfombras y cortinajes en las puertas.</p> <p>Marcos está sentado frente a su escritorio. Lee un periódico y fuma con aire displicente. Ahora está serio, pero en cuanto habla con alguien aparecerá su expresión, su sonrisa característica. Al concluir su lectura, dobla el periódico y lo deja respectivamente, se recuesta sobre el respaldo de su butaca, y exclama:</p>	<p>se durmió leyendo la prensa, oyendo la radio y fumando un cigarrillo, como cualquier buen burgués. Se oyen los ronquidos, luego suena el timbre de la puerta de la calle y pasa Catarina, sirvienta, por el foro.</p>



<p>izquierda, hundiendo los dedos en el cabello, la baja por la nuca y la deja sosteniendo la quijada, mientras la derecha juguetea con las migas de pan; mastica inconscientemente el palillo de dientes: Se queda así pensativo, después se inquieta, se mueve en la silla como si no se sintiera a gusto, menea la cabeza, la apoya en la mano y en la otra, de pronto hace un gesto, acentúa más las arrugas de preocupación y se hecha sobre el respaldo de la silla, para volver a quedar inmóvil, dejando vagar las ideas y mordisqueando el palillo. Todo eso supone un largo monólogo interior, acusa una turbulenta sucesión de ideas y emociones en su espíritu. Luego como si hubiera tomado una determinación, da un golpe sobre la mesa, se pone de pie y va a una de las ventanas del foro</p> <p>(Vuelve a quedar pensativo, viendo hacia el patio, hasta que entra Rita).</p> <p>(Mutis, Rita: Lolo va a un almanaque que hay en la pared; levanta una hoja y queda viendo la de abajo. Vuelve a sentarse, busca algo en los bolsillos del saco que está colgado en el respaldo de la silla; saca una cajetilla de cigarros, la encuentra vacía, la arruga y deja sobre la mesa, no sin algún disgusto, luego</p>	<p>(Mira el techo un buen rato, y de pronto, como si se acordara de algo, aprieta uno de los muchos timbres que tiene en el escritorio, espera unos segundos luego entra por la derecha un empleado, que puede ser ordenanza, secretario o lo que se quiera).</p> <p>(Mutis por la derecha. Marcos se frota las manos con satisfacción, sonrío, corrige algunos detalles de su indumentaria, estudia una bonita pose en su escritorio, como de hombre abrumado de trabajo, y espera mirando de soslayo hacia la puerta, cuando esta se abre para dar paso a Eva, Marcos hace como que escribe).</p> <p>(Sin levantar los ojos de lo que aparentemente escribe) Pase. (Eva entra cohibida, examinándolo todo con los ojos, entre temerosa y sorprendida, sus pasos no hacen ningún ruido en las gruesas alfombras del despacho. Marcos permanece inmóvil; solo hay un imperceptible movimiento de la pluma, cuyo rasguear es lo único que turba el silencio, Eva adelanta algunos pasos hasta el escritorio de Marcos y queda frente a él.</p> <p>Marcos continua con su simulado trabajo. Al cabo de un momento, durante el</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

<p>vuelve al almanaque).</p> <p>(Entra Eva es bella; de porte arrogante; viste con elegancia, y ningún detalle del traje acusa la situación de la familia, se ve distinción en todos los detalles; maquillaje, actitud, gestos, expresión. Está nerviosa, preocupada, apenas la deja hablar la respiración).</p>	<p>cual Eva no se atreve a hablar) Bueno. (Levanta la cabeza y finge una sorpresa, después sonrío).</p> <p>(Inquieta como si el ambiente la asfixiara. Aún más por la paciencia intencional de Marcos López).</p> <p>(Eva levanta la cabeza, profundamente herida en su orgullo, en los ojos se ve la vergüenza y la rabia de verse humillada de ese modo. Marcos continúa impetérto).</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Las seis didascálicas del primer acto, nos permiten reconocer y saber cuál es la situación de la familia Natas. Conocemos la condición económica de los Natas, y las circunstancias precarias de las que se aprovecha Marcos. En el segundo acto, las ocho didascálicas, están referidas a la actitud y personalidad de Marcos y lo que ocasiona con su venganza en la vida de Eva. Las dos didascálicas del tercer acto describen la nueva casa de los Natas, y la cruel situación que viven.

En el primer acto el para-texto es un pequeño monólogo de acciones que realiza Lolo Natas y que nos reflejan la situación de pobreza y estado de ánimo de su protagonista, aun cuando no ha dicho ningún parlamento sus acciones denotan a cada momento la miseria que reina a su alrededor. En el primer momento uno cree que todo es parte de la normalidad después de la comida, pero en el proceso del desarrollo de la escena, en que se mueve los personajes, nos enteramos de sus necesidades de comodidad, y cierto lujo que le falta y no puede tener Lolo Natas y su familia, debido a su situación económica. La descripción que hace el autor del personaje y los muebles u objetos presentes en este acto, es de una persona cómoda y un lugar que tenía ciertos lujos. En su diálogo con Rita y Natas nos enteramos realmente de la situación en que la familia se encuentra y se reafirma con la llegada de César y Eva.

Lolo Natas está sentado a la mesa. A juzgar por el palillo con que se hurga los dientes, por el ruido que hace con éstos, de vez en cuando, por los trastos vacíos y las migas de pan que hay en el mantel, acaba de comer... (Galich, 1938, p. 85).

En el segundo acto vemos la decisión de Eva y su padre de visitar la oficina de Marcos, y el desprecio y desdén con que este los recibe, a tal grado de comprar a Eva por la recuperación de sus bienes. La obliga a hacer algo que le hará perder su dignidad como mujer y como persona. La didascalica de Galich señala:

Marcos está sentado frente a su escritorio. Lee un periódico y fuma con aire displicente. Ahora está serio, pero en cuanto habla con alguien aparecerá su expresión, su sonrisa característica. Al concluir su lectura, dobla el periódico y lo deja despectivamente, se recuesta sobre el respaldo de su butaca, y exclama.

Marcos- ¡Idiotas! Yo los haré callar. ¡Bah! ¡Por lo demás ahí me las den todas! (Mira el techo un buen rato, y de pronto, como si se acordara de algo, aprieta uno de los

muchos timbres que tiene en el escritorio. Espera unos segundos. Luego entra por la derecha un empleado, que puede ser ordenanza, secretario o lo que se quiera.

Empleado: ¿Qué manda, señor?

Marcos: ¿Todavía está el señor Natas? (Galich, 1938, p. 109).

En lo anterior describe Galich parte de la arrogancia y prepotencia que caracteriza a Marcos, una persona que al obtener poder cambia radicalmente su forma de ser con los demás. El cambio de nivel social le hace alimentar más su odio y deseo de venganza hacia los Natas especialmente con Eva Natas quien un día lo rechazó y pretende hacerle pagar su desaire. Pero su venganza es precisamente con la familia de Lolo Natas.

En el tercer acto se presenta a la familia de Natas en la realización de recuperar sus bienes a causa de la venta de Eva quien acepta el chantaje que le ofrece a cambio Marcos casarse con ella. Todo a cambio de su infelicidad y su decencia, ella se sacrifica con tal de salir de la miseria y decide venderse a Marcos quien disfruta de su triunfo al vengarse de los Natas con su poder, dominio y dinero. Lolo Natas se siente abatido y no soporta más ser el hazmerreír de la gente e intenta quitarse la vida, pero no logra concretar el suicidio. Dice que estaba cambiando un bombillo y se le cayó. En el fondo de su existencia la muerte es lo que más anhela al darse cuenta de la verdad. Galich expresa a través de Lolo el pensamiento de inconformidad y soledad en que se encuentra al perder su dignidad como persona ante el poderoso César:

Lolo- De joven fui íntegro. Nadie ganó en carácter. A su edad uno se puede dar el lujo de ser indigno. Pero a la mía, con mis obligaciones, ya no, César, la muerte está, no más... ¿Para qué?

César-Excuse mi impertinencia. Mi intención era honrada. Mi indignación era sincera. Yo creía en la candidez de usted.

Lolo- Y yo quería dejar creerlo así (Galich, 1938, p. 153).

**Cuadro 30. Estructura dramática de *Papa Natas*.**

Acto	Cuadros	Secuencias
I	6	13
II	2	6
III	2	11

### 8.3.3. Cronotopo en la obra *Papa-Natas*

El tiempo y el espacio son dos elementos iconos que representan y nos muestran indicios del lugar, hora y formas donde se desarrolla el hecho teatral. En *Papa Natas* la obra transcurre en un espacio cerrado en los dos primeros actos y semi-abierto en el tercero. Las acciones se desarrollan casi de manera circular. Los personajes apenas si se mueven, la mayoría de ellos permanece de forma estática, sin mucho movimiento físico ni salidas que nos permitan la progresión de su acción iniciada. Sus movimientos son tan pesados como la rutina del tiempo donde no pasa nada trascendental. Sus personajes viven un mundo materialista y de fantasía, irreal y lleno de sueños irrealizables, porque no se hacen acciones concretas, para que estas puedan llevarse a cabo.

El comedor de la casa de los Natas. Es pobre en mobiliario y vajilla, porque todo lo bueno ha volado a Montes de Piedad y a baratillos. Apenas se conservan algunas piezas de porcelana, dentro de un aparador viejo. En las paredes, hay algunos cromos propios del lugar, que recuerdan las litografías de los almanaques comerciales. No falta la consabida imagen de algún santo. No hay adornos, ni flores, ni siquiera limpieza; sólo telarañas, polvo, inmundicia de moscas...Al foro dos ventanas que caen al patio, y a la derecha, una puerta que da al corredor. **Es de noche.** (Galich, 1938, p.85)

Observemos el cuadro que nos indica el cronotopo por acto en la obra *Papa-Natas*.

**Cuadro 31. El Cronotopo y espacialidad por acto en la obra *Papa-Natas***

<b>Acto</b>	<b>Cronotopo</b>	<b>Espacialidad</b>
<b>I Acto</b>	<b>Es de noche</b>	<b>Cerrado(casa de Lolo Natas)</b>
<b>II Acto</b>	<b>Por la mañana</b>	<b>Cerrado(Oficina de Marcos López)</b>
<b>III Acto</b>	<b>Al atardecer/noche</b>	<b>Semi-abierto(Casa nueva de los Natas)</b>

Galich entre líneas está diciendo cómo el ser humano se desintegra y descompone cuando se trata de obtener bienes y poder. Hay una deshumanización en el comportamiento y las acciones de Marcos quien en su ansia de venganza se tortura así mismo y tortura a los demás específicamente a Eva. No existe la felicidad completa o total cuando las acciones sobrepasan los límites de la propia humanidad.

Todos los personajes se mueven de forma rutinaria y conformista en un círculo vicioso, asfixiante e individualista. A través de sus personajes el autor manifiesta su inconformidad con la sociedad de su época y que se manifiesta con la doble moral, con los falsos valores que se convierten en armas para ejercer autoridad y poder y de esta manera dominar y controlar a los otros. Son personajes encerrados en sí mismo se encuentran vacíos, sin deseos, ni esperanzas. No quieren o no pueden luchar. Se sienten atrapados y se han convertido en víctimas que cumplen su propia condena o la que les ha impuesto la sociedad, su victimario; porque no luchan por realizar sus sueños, todo lo contrario, se adaptan con facilidad al medio y las circunstancias en que se encuentran.

Son personajes que han perdido la dignidad, el orgullo y su amor propio. Todo ha sido arrebatado de un solo golpe, como si la vida se detuviera por un instante y todo el pasado

quedara atrás. La conciencia de sentirse usada y abusada es lo que mantiene a Eva sin detenerse un instante para pensar en las consecuencias de su proceder. Papa Natas no es tan fuerte como aparenta ser, a tal grado que ni cuando opta por el suicidio logra concretarlo.

El sentimiento de venganza, como anti valor solo consigue más odio por parte de Eva, aun cuando tenga todas las condiciones económicas, una vida de lujo y muchas satisfacciones, pero su alma vive atormentada. No es feliz, ni puede hacer feliz a Marcos, aunque aparentemente logra el bienestar, para su familia a costa de su sacrificio. Marcos por su parte recibe y recoge lo que él mismo provoca en su antagonista, odio, venganza y rencor, por parte de Eva quien no le perdona la forma en que es chantajeada para recuperar sus bienes.

Sus personajes no luchan por la pureza de sus sentimientos, más bien, son de los que sacrifican todo para hacer feliz a los otros, y muchas veces para vivir bien, son obligados a renunciar a los más profundos ideales, a la dignidad personal y a matar sus sentimientos de amor, para convertirlos en odio, como es el caso de Eva.

Podemos decir que en las obras analizadas sus temáticas son sencillas, de asuntos cotidianos y donde el conflicto no tiene grandes complicaciones, encontramos también elementos como el tedio, la rutina, el absurdo y la soledad en que viven los personajes protagonistas (Papa Natas, Eva, Petenera, Marcos) son características particulares similares en cada una de ellas, y por lo tanto son propias de la vanguardia teatral de nuestro corpus. Los personajes han perdido la libertad, su dignidad, la noción del tiempo y del espacio, muchas veces pierden los deseos de vivir. La soledad en que se encuentran les hace seres más frágiles y vulnerables. Ellos han vivido una vida de mentiras, solo por el que dirán en la sociedad y engañando sus verdaderos sentimientos; pero sobre todo perdiendo cada día parte de su dignidad como persona. Estos elementos característicos los podemos sistematizar en el siguiente cuadro.

**Cuadro 32. Características de la vanguardia en diez obras centroamericanas.**

<b>Características de la vanguardia presentes en las obras analizadas</b>
<b>El distanciamiento como técnica dramática y la creatividad en los recursos utilizados. (Didascálicas, cuasi monólogos, musicalidad, frecuencia y modos del discurso dramático).</b>
<b>Los diálogos que conforman son también pequeños monólogos porque cada personaje vive en su propio mundo de manera individual aun cuando permanezcan juntos.</b>
<b>El absurdo no solo de los objetos que son utilizados, sino del contenido simbólico que representan. En algunas de las obras encontramos elementos esperpénticos.</b>
<b>Las temáticas que abordan son sobre hechos cotidianos de la guerra, la vida y la muerte.</b>
<b>Sus personajes han perdido su propia identidad, así como la conciencia del tiempo y del espacio en que se encuentran. Cronotopo, utópico y para tópico).</b>
<b>El tempo- ritmo en que se mueven los personajes es casi siempre circular, se inicia y termina de manera similar.</b>
<b>El lenguaje poético sencillo y metafórico utilizado son algunas de las características propias de la vanguardia teatral centroamericana.</b>
<b>El tiempo-espacio es similar. Muchas de ellas transcurren en un día, una noche. Y se desarrollan la mayoría en espacios cerrados o semi-abiertos.</b>
<b>Utiliza mitos y leyendas populares nacionales para recrear la historia-trama.</b>
<b>Existen elementos existenciales en las relaciones de sus protagonistas, así como elementos ideológicos en la denuncia y protesta que se manifiesta en la escritura de los dramaturgos estudiados.</b>
<b>Los personajes luchan por obtener poder, amor para ser feliz, dinero para vivir bien, otros son obligados a renunciar a los más profundos ideales, a la dignidad personal, a sus sueños.</b>



La obra de arte permanece en el tiempo y espacio por su carácter intencional, institucional, funcional y simbólico y este hace que la obra se renueve y tenga su propia vigencia para trascender a otros espacios.

De esta manera la vanguardia centroamericana logra insertarse y trascender el espacio local de cada uno de los países de la región y va más allá de su propio lugar de origen. Cada uno de los países elige, si la obra permanece en el tiempo, y forma parte de la literatura como patrimonio social y cultural. Muchas de las obras son lectura obligatoria en los centros de educación, para las nuevas generaciones y constituyen parte importante en la cultura dramática de cada país. En este momento no en todos los países se está promoviendo la escritura de la literatura dramática, mucho menos premiando, la nueva dramaturgia centroamericana. Será de mucho valor si se comienza a registrar la dramaturgia moderna y posmoderna que actualmente se escribe en nuestros países y de esta forma poder registrar, analizar, pero sobre todo promover y dar a conocer este tipo de literatura presente en cada región de Centroamérica.

El dramaturgo como el poeta y narrador aporta elementos importantes del medio que le rodea y de esta forma permite al lector-espectador recrear, imaginar o reinventar su propia historia. Proyectando una visión de mundo real que permita la reflexión y sobre todo ser parte activa de las acciones sociales, políticas y culturales de cada país.

Sabemos que los contextos en este momento son diferentes, las políticas culturales permiten la creación de nuevos estilos y temáticas que logren desarrollar una escritura dramática nacional, pero sobre todo obedecen a entornos sociales y culturales similares donde el artista tiene voz y expresa de manera ficcional un discurso que transmite emociones, ideas, sentimientos y acciones a desarrollar que pueden desencadenar en conflictos trágicos o cómicos según la trama.

En el arte dramático, el dramaturgo tiene conciencia del tiempo y espacio para el texto dramático y selecciona a sus protagonistas, de manera que el discurso dialógico real se convierta en un espectáculo teatral; donde cada uno de sus personajes cobran vida, a través del proceso comunicativo, recreando o contando una historia en diferentes niveles del lenguaje, para ser representada por actores y para un espectador o público determinado. El

dramaturgo utiliza todas las funciones del lenguaje y elementos textuales y para textuales. Recurre a códigos visuales y auditivos o elementos kinésicos en sus acotaciones y didascálicas para expresar con más propiedad los componentes dialógicos del discurso teatral, para a través de ellos influir en la conciencia del receptor lector-espectador. Cada dramaturgo selecciona los recursos que le permitan la creación no sólo de situaciones, sino de personajes que le sirvan para expresar su idea a partir del planteamiento de una tesis o poder exponer sus distintos puntos de vista. De esta manera la representación de la realidad y de los distintos momentos de la vida humana hace que su protesta por las circunstancias reales o imaginarias corresponda a su estilo y estética e ideología personal presente en el discurso dramático vanguardista.

El arte teatral se convierte de esta forma, en un arma de lucha ideológica que el dramaturgo elige para mostrar no solo la belleza de su mundo circundante; sino también la descomposición de la sociedad que le toca vivir. De esta manera a través de sus diferentes personajes plasma los momentos históricos, económicos y las circunstancias sociopolíticas que vive no solo el país sino muchas sociedades del mundo.

El problema de la tierra, la lucha por obtener más poder, la existencia humana, y esa vida rutinaria y sin sentido. Los dramaturgos hacen su denuncia y dejan constancia de su inconformidad con los hechos vividos o ficcionales que plasman en su obra de arte. Esta es su forma de ser partícipe de su entorno y no pasar desapercibido o ser indiferente a los hechos que le rodean y que saben que afectan no solo a un sector de la población sino muchas veces a la sociedad entera. El mecanismo utilizado como arma ideológica es su pluma y hace uso de ella en circunstancias determinantes. El artista denuncia de manera abierta o subliminal todo lo que considera injusto y levanta su voz a través de sus protagonistas que son una combinación de la ficción con la realidad o muchas veces un reflejo de la cotidianeidad.

**Cuadro 33. Lo Intencional, Institucional, Funcional Simbólico en las diez obras analizadas de la vanguardia centroamericana.**

<b>Obra</b>	<b>Intencional</b>	<b>Institucional</b>	<b>Funcional</b>	<b>Simbólico</b>
<i>Por los caminos van los campesinos(Nicaragua)</i>	*	*	*	*
<i>Funeral Home (El Salvador)</i>	*	*	*	*
<i>Luz negra (El Salvador)</i>	*	*	*	*
<i>La ira del Cordero (El Salvador)</i>	*	*	*	*
<i>Chinfonía Burguesa (Nicaragua)</i>	*	*	*	*
<i>El Canciller Cadejo (Guatemala)</i>	*	*	*	*
<i>La novia de Tola (Nicaragua)</i>	*	*	*	*
<i>La Petenera (Nicaragua)</i>	*		*	
<i>Papa-Natas (Guatemala)</i>	*	*	*	
<i>Émulo Lipolidón (Guatemala)</i>	*		*	*

## **CONCLUSIONES**

Las obras de la vanguardia tienen una orientación colectiva en un inicio porque surgieron a partir de manifiestos, canciones, poesía que más tarde fue convertida en obra dramática. Esta época se caracterizó por el auge de la labor literaria. Es posible distinguir el componente expresivo y el mecanismo simbólico de la expresión de una obra de arte de la vanguardia, a través del análisis semiológico que nos permitió descubrir el significado de los elementos comunicativos a partir de imágenes, acciones y conflicto de los personajes.

Los elementos que se tomaron en consideración para determinar que una obra pertenece a la vanguardia teatral de esa época fueron los textos correspondientes a características particulares a este movimiento y que por su naturaleza estética presenta rasgos innovadores como la intertextualidad, el uso del tiempo y el espacio, la musicalidad, la diégesis, el existencialismo, el absurdo y el esperpento que son específicos de la vanguardia dramática centroamericana. Se tomó también en consideración que su escritura sea en el periodo comprendido entre 1930 y 1960.

En relación al procedimiento escriturario, de la vanguardia dramática centroamericana: Guatemala, El Salvador y Nicaragua, en los elementos característicos encontramos en primer lugar, la similitud en las diversas temáticas, que es una constante en los dramaturgos como son los temas del amor, la guerra y la muerte. En segundo lugar, con respecto a lo ideológico sus personajes en general algunos luchan por mantener su libertad, ideales, sueños y sus tierras o pertenencias. Unos trabajan para sobrevivir, muchas veces sin conseguirlo y perdiendo hasta la vida. Otros luchan por ser felices y lograr sus deseos, aunque permanecen inmóviles y estáticos sin poder accionar para conseguir su libertad. Por el contrario, se encuentran en circunstancias de dolor y angustia, o han perdido los deseos de luchar por salir de la rutina; precisamente porque esta se ha vuelto parte fundamental de su ser.

En tercer lugar, los temas que toman los dramaturgos de nuestro corpus, son una crítica constante al abuso del poder, pero sobre todo a ese poder que corrompe y hace perder la dignidad de la persona. El uso de las didascálicas en los diferentes autores, permite que se

pueda conocer a fondo y con todo lujo de detalles, ideas, sentimientos y anhelos de sus protagonistas. Uno de los temas recurrentes es la crítica social y hacer notar que la violencia en la sociedad destruye el amor y la vida, dejando únicamente, tristeza, dolor y muerte. En textos como: *Por los caminos van los campesinos*, *El Canciller Cadejo* y *Luz Negra* los dramaturgos, expresan en sus discursos dramáticos, el sentimiento y rechazo a la violencia, la guerra y las injusticias sociales que atentan en contra de la dignidad del ser humano, independientemente de su ideología.

En cuarto lugar, se trastoca y transforma la escena tradicional, se incursiona en la estructura dramática pero también en el tiempo/ espacio, el uso del lenguaje, los elementos lúdicos acompañados del juego dramático. El tiempo donde lo temporal hace el rompimiento del orden lógico tradicional y el espacio es utilizado como parte fundamental en los acontecimientos y además forman parte del decorado, estos al igual que los signos no lingüísticos como son la luz, el vestuario y los accesorios, cumplen una función determinante en cada situación de la obra dramática de la vanguardia. El manejo de las analepsias y prolepsis son determinantes para el desarrollo de la trama, y el tempo-ritmo de la acción dramática contribuye a crear el conflicto de los personajes.

En quinto lugar, es significativo destacar que a través del análisis de la dimensión semántica y sintáctica se pueden apreciar elementos estéticos e ideológicos en la denuncia y protesta que se manifiesta en la escritura de los dramaturgos estudiados, y verificar la preocupación de dejar constancia a través de ellos, de los atropellos sufridos y la injusticia que se cometieron con hombres y mujeres, sobre todo por una parte de la población. Para los autores de la vanguardia nicaragüense los aspectos sociales, políticos, económicos y culturales que tenían en su entorno, forman parte principal de las temáticas abordadas, pero no es igual para los dramaturgos salvadoreños y guatemaltecos que desde Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente* denuncia la corrupción y abuso de los regímenes dictatoriales. Lo que cambia son los contextos, pero las problemáticas siguen siendo las mismas.

Los dramaturgos, al igual que los narradores, poetas y otros artistas, toman los elementos propios de su época para mostrar todos los vicios, descomposición y ansias de obtener poder, así como denunciar los actos de violencia y atropellos que se cometieron

durante la guerra y que en la actualidad se continúan dando, con el único fin de alcanzar sus propios objetivos.

Los poderosos en general siempre están velando por sus propios intereses personales y no los del “otro” en este caso los de la mayoría “el pueblo”. Para Cuadra, los espacios naturales no representan el vacío, la nada, sino el lugar que toma como referente para inscribir en él las bases de su argumentación que dará sentido a la organización de lo real-histórico; crear el carácter de los personajes y otros elementos escénicos (semánticos) que da sentido global a la obra. Una vez más podemos constatar que el discurso teatral utilizado por los escritores vanguardistas centroamericanos, nos muestra ese escenario de las guerras civiles y la lucha por la tierra, la explotación de lo nacional, lucha entre hermanos y el ultraje del extranjero. La disputa por el poder no deja más que miseria, pobreza, abandono de sus pertenencias, el exilio, el odio y el rencor, pero sobre todo la desolación y muerte en las familias que sufren no solo pérdidas materiales sino humanas.

El canon nos permitió ubicar la obra con más prestigio y categoría de cada país seleccionado, sea dentro de una escritura individual o colectiva. Estas obras son: *Chinfonía Burguesa, La novia de Tola y Por los caminos van los campesinos* en Nicaragua, *Luz Negra* en el Salvador, *El Canciller Cadejo* en Guatemala. Fue necesario tomar en cuenta también, las características particulares, que corresponden a la época, y los caracteres específicos del movimiento de vanguardia; así como la repercusión dentro del ámbito teatral y vigencia que estas obras tienen en la actualidad. Cabe señalar que estas obras se representan en la actualidad con una muy buena recepción por parte del público.

Entre las características particulares de la dramaturgia centroamericana: Guatemala, El Salvador y Nicaragua se destaca especialmente los elementos de carácter estético-ideológico y los procedimientos utilizados por los dramaturgos y la escritura creativa y novedosa como es el uso del lenguaje, el tiempo-espacio, la intertextualidad y diégesis. Las diversas temáticas que encontramos en las obras utilizadas en el corpus son vigentes hasta el día de hoy y son utilizadas para denunciar la violencia y las injusticias sociales, así como las secuelas que deja la guerra. La recurrencia de los autores en el uso de mitos y leyendas, los refranes, atabales y dichos populares da al discurso dramático un carácter de identidad y su deseo por alcanzar una verdadera libertad tanto individual, como de forma colectiva. Los

dramaturgos se pronuncian y se solidarizan ante los desastres de cada país en particular y denuncian con su arte la corrupción y los vicios que permanecen algunas veces visibles, otros de manera encubierta pero siempre están presentes en la sociedad.

Cabe señalar que antes de la vanguardia, la dramaturgia en Centroamérica obedece a los elementos tradicionales de un teatro costumbrista y regional que respeta las unidades de tiempo y espacio. La estructura de la obra dramática es sencilla y sigue los parámetros de unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de sentido, es a partir de la vanguardia que se rompe con esta forma y se incursiona en cambios considerables en el discurso dramático, desde su estructura, temas, uso del tiempo y del espacio, así como el manejo del lenguaje y recursos que utiliza en el contenido de la trama. Poetas y dramaturgos siguen los cánones establecidos en algunas de sus obras, pero experimentan en otras, y acuden al rompimiento de la forma tradicional, para hacer uso de otros códigos y formas teatrales, como son el juego de palabras en el lenguaje poético, así como el uso de didascálicas y cronotopo. Los autores vanguardistas expresan en su discurso dramático su experiencia, y recurren a las formas más sofisticadas, y novedosas como el esperpento y el absurdo, para que su obra plasme con imágenes su sentir y su pensamiento, la recrea, la investiga y procesa con creatividad. Elabora un discurso más experimental acorde a los movimientos culturales y estéticas de la época.

El rompimiento con la norma va a incidir en lo apócrifo, pero con una dosis de creatividad e ingenio que determina una estructura diferente, un lenguaje poético y un ritmo que no es el común de las obras que hasta ese momento cumplían con los requisitos de una estructura dramática convencional. Los dramaturgos de la vanguardia implementan la búsqueda de imágenes, creando una nueva dimensión a la obra teatral, donde los hechos y acciones se pueden estar dando simultáneamente y además integrando al espectador, donde pasa de ser un espectador pasivo a uno más activo, es decir que lo convierte en un actor – espectador, porque recibe y puede dar y ser parte de la vivencia escénica de los actores; también, se produce de esta forma el rompimiento de la cuarta pared como en *La novia de Tola*.

Muchas de las obras conservan el inicio con un prólogo para terminar con un epílogo y cerrar el contenido en la obra dramática. Se busca lo auténtico lo que nos identifica o pertenece como es el tema de la tierra en *Por los caminos van los campesinos*. A diferencia de

José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos con *Chinfonía Burguesa* que hacen gala no solo del lenguaje, sino de la rima en serie, el ritmo, la musicalidad y otros atributos en su creación dramática, son elementos que marcan el contraste entre el teatro tradicional que hasta ese momento se está dando en comparación con una nueva escritura teatral que se está gestando en ese tiempo no solo en Nicaragua sino en diferentes países de la región centroamericana. Si nos preguntamos cuál es ese contraste que marca la existencia de un cambio entre el teatro tradicional y el teatro de vanguardia tendríamos que señalar cómo algunos autores no solo rompen con las normas establecidas por la tradición, sino que implementan otros recursos y técnicas como son la intertextualidad, la diégesis y los cuasi-monólogos como elementos nuevos en la escritura dramática. Otros elementos como el absurdo, el distanciamiento, el existencialismo, el surrealismo, la musicalidad, entre otros, son utilizados para desarrollar la escritura de la obra, creando un discurso diferente.

Las diez obras de nuestro estudio corresponden a la vanguardia dramática en Centroamérica que se escriben en el periodo comprendido entre 1930 a 1960. Consideramos que hay un registro más amplio, que el de nuestro corpus, de obras dramáticas que fueron escritas en esa época, y que presentan caracteres particulares de una nueva idea de escribir teatro; fragmentando algunas formas tradicionales e implementando otras ya establecidas con mayor propiedad en el desarrollo de la trama, el conflicto, el protagonismo de sus personajes y la estructura dramática. Las condiciones históricas, sociales y culturales, permiten a nuestros dramaturgos abordar temas que tienen que ver con la existencia humana y sus conflictos internos; pero también con los temas cotidianos como son el abuso del poder y las distintas formas de ejercer la violencia, creando de esta forma una nueva estética, que aborda el contexto que vive cada país, en la producción teatral en América Central entre 1930 y 1960.

En *El Canciller Cadejo* observamos de qué forma el poder corrompe la dignidad del individuo, hasta llegar a aniquilarlo y convertirlo en un animal deforme y sin alma. El Cadejo logra sus propósitos, perdiendo hasta su propia identidad y atropellando a sus amigos, y compañeros. Desconoce a los demás y se metamorfosea para usar la violencia y matar. Usa el engaño para su propio beneficio, es cruel y despiadado. Cumple con sus planes y objetivos que son; obtener el mando de su amigo El rey Perico. Este personaje (El Cadejo) es un modelo de los diferentes dictadores de América Central y del mundo en general, posee las



mismas características. Galich presenta a su protagonista con todos los vicios de un dictador corrupto, pero sobre todo de un ser que ha perdido todos los valores y hasta su propia dignidad. El hecho de metamorfosearse crea un personaje deforme, sin personalidad, su identidad es incierta, así como sus principios. Muestra a ese ser con ansias de poder que se encarga de aniquilar a sus amigos con tal de obtener su propio beneficio.

En el análisis comparativo con la obra *Por los caminos van los campesinos* encontramos rasgos comunes, pero también diferencias como son las temáticas utilizadas por los dramaturgos para denunciar y presentar el panorama histórico que vive tanto Nicaragua como Guatemala. Pablo Antonio Cuadra lo hace a partir de hechos reales y los ficciona y Galich lo hace tomando como recurso las leyendas populares de Guatemala y de igual manera nos presenta un país en crisis de valores sociales, económicos, políticos y culturales. Cada uno de los autores plasma en su discurso los antivalores de la guerra y la forma en que los países van quedando despojados completamente de sus bienes materiales y espirituales.

Nuestro análisis se desarrolló a partir de los constituyentes funcionales tanto del nivel sintáctico como del nivel semántico que nos permitieron determinar rasgos escriturarios y los códigos utilizados por el dramaturgo. En el nivel semántico se manifiesta cómo el autor denuncia a través del diálogo las formas arbitrarias de ejercer la violencia y los distintos atropellos que sufre gente inocente por parte de los que ostentan el mando.

A partir de una historia sencilla se nos introduce a conocer el trasfondo político de dos países que han estado en una lucha constante con respecto a la tierra, a los bienes de los campesinos y la lucha de los pueblos por alcanzar su libertad. Galich señala “ya no hay fe en el alma humana, todo se ha derrumbado y queda en el olvido entre telarañas y mortaja; no se podrá sobrevivir en el siglo XX porque todos serán víctimas de la astucia y la inmoralidad. El más fuerte y el más pérfido es quien triunfa, no el mejor”. Podemos señalar rasgos de semejanzas como son: El despojo y violencia de los bienes y pertenencias, el abuso de poder por parte de los que lo toman a la fuerza, el engaño y astucia para lograr propósitos que van en contra de las reglas, la división de fuerzas de parte del enemigo hasta lograr disputas y pleitos entre amigos y hermanos y sobre todo la desintegración del núcleo familiar.

En interculturalidad y exégesis en *La ira del Cordero* nos permitió trabajar el tiempo y el espacio a partir de las analepsias, prolepsis, elipsis sin descuidar las anacronías en el discurso dramático. Menéndez utiliza las analepsias para presentar el tiempo histórico y el tiempo real de la historia dando grandes saltos en el tiempo imaginario donde utiliza sencillas anacronías que son utilizadas por el personaje protagonista María para dar cuenta de los hechos. Desde que inicia la obra, todo se convierte en un caos, el núcleo familiar se desmorona y se van aniquilando uno a uno a los integrantes de la familia.

La culpa viene desde nuestros antepasados por ser desobedientes. Se trata de la herencia ideológica que se nos presenta en el Génesis a Caín y Abel cuando ambos presentan sus ofrendas a Dios. Ya desde entonces la ira y la envidia van buscando el corazón del hombre hasta convertirlo en enemigo de su propia estirpe.

En esta obra el autor crea un oxímoron que presenta en la primera escena el conflicto dramático y es en el desarrollo de los primeros cuadros que conocemos todo el problema de la trama. Menéndez recurre al uso de elipsis para hacer su relación entre el relato y la historia y de esta forma trasladarnos al tiempo pasado y presente simultáneamente. La duración narrativa del discurso dramático está centrada en la noción del tiempo del relato que confronta su duración con la de la historia para dar cuenta de su gradación continua que iría de la velocidad infinita a la lentitud absoluta.

El autor utiliza los monólogos para crear esa gradación. El modo y la voz están presentes también en los cuasi monólogos de la protagonista quien es la que lleva la mayor responsabilidad en el desarrollo de la trama y permite que se dé el conflicto de la obra. La voz en *La ira del Cordero* es homodiegético, es el personaje protagonista quien cuenta la historia y está presente. Es María la que se transforma en las distintas voces que va relatando en las diferentes situaciones dramáticas. Enjuicia, acusa y se defiende de los actos realizados o no pero que tienen una consecuencia grave como es la muerte de sus hijos y esposo.

De manera cruel y despiadada padres e hijos toman su parte de responsabilidad ante los hechos, pero la sociedad tiene su cuota de complicidad en las acciones que cotidianamente ocurren en el seno materno. El autor utiliza la diégesis y la intertextualidad realizada durante

el discurso dramático para reafirma el mensaje y contarnos la historia de cualquier familia en situación similar.

En ética, estética y razonamiento existencialista en la obra *Funeral Home*, de Walter Béneke, tiene que ver con las normas del comportamiento humano en la sociedad y la forma de convivencia con el otro. Es un drama que nos hace reflexionar en esa difícil situación por la que todos los seres humanos tenemos que pasar de una u otra forma, cuando llegue el momento de la muerte de nuestros seres queridos.

Béneke, desde que inicia el discurso dramático, con la presentación del ambiente en que se va a desarrollar la obra a partir de las acotaciones, hasta que realiza el cierre total de la acción, nos invita a recapacitar en cada una de las distintas acciones y situaciones en que los individuos nos vemos reflejados constantemente, en la sociedad en la que ubica la obra, Norteamérica. Tal vez muchas cosas no tienen sentido, para otras culturas como Centroamérica, puede que muestre también muchas diferencias, pero la realidad y circunstancias son similares en cualquier sociedad donde existan seres humanos con caprichos y costumbres distintas, pero sobre todo donde exista una esperanza de amar y ser amado.

El rompimiento de la norma y lo tradicional provoca un caos que tiene que ver con las reglas, las costumbres y principios morales, pero también con la cultura de determinado grupo social y este a su vez con los principios individuales de cada persona. En nuestro análisis descodificamos los códigos principales que conforman y son parte del proceso creador del autor, para determinar la forma en que afectan a los personajes protagonista/antagonista en el desarrollo de la obra. Estos códigos son el espacio, el tono y la luz especialmente.

La interrelación de sus personajes nos permite distinguir valores morales y éticos de cada uno de ellos, valores que tienen que ver con los sentimientos, pero también con la información, educación y cultura de las diferentes sociedades a las que pertenecemos. Los deseos e insatisfacciones son parte de los sueños o aspiraciones no realizadas y la mayoría de las veces quedan frustradas. Los individuos, nos acomodamos, y no luchamos por alcanzar las cosas que deseamos, o que tienen que ver con las metas u objetivos que cada uno como ser humano se propone en su vida. La falta de poder y voluntad, impiden al ser humano tomar sus propias decisiones en el momento adecuado y esto no le permite ser feliz. Este sentimiento de

felicidad tiene que ver con las relaciones del ser y su entorno, de manera que lo ambiental interviene en el estado de ánimo de la persona.

En *Funeral Home*, *La ira del cordero* y *Luz negra* todos los personajes buscan hacer realidad sus sueños no realizados, y las circunstancias les permiten expresar los sinsabores o trampas que la vida le ha deparado y en las cuales se encuentra atrapado y sin salida. Son las distintas relaciones con los otros seres que le rodean los que permiten que sus sentimientos puedan desencadenar todas las acciones que debieron haber realizado antes y que por miedos, temores o motivos ajenos a su voluntad e incluso por no buscar otras opciones, no ha sido posible salir de ellas. Todos asumen responsabilidades de acuerdo a sus intereses o lo que consideran que es lo mejor para ellos, o lo más adecuado, pero a veces no tienen el valor para tomar decisiones que les van a afectar de una manera personal.

Esta libertad que tienen los seres humanos de elegir, es la esencial para tomar sus propias decisiones. Esto permite formar una ética moral justa y adecuada, pensando no solo individualmente, sino en interrelación con los otros seres que le rodean. La norma indica de manera directa cual debe ser el comportamiento según las reglas y si alguna persona rompe con ella debe asumir las consecuencias, al final es su decisión.

El comportamiento de las personas, obedece muchas veces, a la confianza con la que asume las diferentes situaciones en las que participa, y es protagonista de sus propias acciones. El desmoronamiento de la relación con los otros seres que nos rodean, la toma de conciencia de sus propias decisiones, de lo que puede elegir a partir de principios, valores, normas no solo de comportamiento humano, sino de actuar según su propia naturaleza de ser, y de lo que en la práctica ha aprendido.

El espacio envuelve a los protagonistas en lo privado que muchas veces es invadido por el espacio público o viceversa que sirve para crear una atmosfera un poco más íntima que afecta los sentimientos lo cual permite expresar realmente el estado de ánimo sin importar las consecuencias. Este espacio muchas veces es circular y cerrado no hay salida como en el drama de *La ira del Cordero* hay señales, pero estas han sido invisibilizadas por las acciones de los personajes y cuando estos se enteran del precio que deben pagar por esto es demasiado

tarde. La naturaleza es cómplice y marca el cronotopo del desastre emocional de los personajes, estos se mueven ciegos de celos y envidia hasta llevarlos al crimen.

Lo ambital es una preocupación de los dramaturgos en la escritura para definir si es un espacio abierto y cerrado o ambos, en el cual se mueven los personajes protagonistas. El espacio constituye desde una situación semiótica un rasgo que los dramaturgos utilizarán como cómplice para la escenificación de hechos reales y ficticios. La introducción del funcionamiento de los elementos didascálicos, signos, símbolos e indicios son indicadores importantes en el desarrollo de la trama.

Béneke y Menen Desleal dejan atrapados a sus personajes en una situación fatalista, en un mundo deshumanizado y donde la única alternativa es la muerte, pero antes de llegar a decidir, estos pasan por diferentes pruebas y la oportunidad de cambiar su propia realidad, es en función de los demás, pero sobre todo en la seguridad y confianza de sí mismo, aun cuando sepa que puede fracasar. Lo positivo en ambos autores es que, a pesar de ver su mundo desolado, triste, sin sentido y sin posibilidades de realizar su propia felicidad o lograr los sueños e ideales, siempre hay algo que da origen y sentido a todas las cosas, Dios. En esos momentos en que estamos a un paso de la muerte siempre hay una luz en la oscuridad. En *Luz Negra* y en *La ira del Cordero* está presente esta luz que es la que guía a los actantes a expresar y vivir sus últimos momentos como si fuesen los primeros de su vida. El recuento que hacen de sus acciones pasadas, ayuda a ordenar su existencia presente para estar en paz consigo mismo y por ende con Dios.

Entre líneas los dramaturgos vanguardistas nos están transmitiendo que el único que nos puede conducir hacia las exigencias éticas, estéticas y morales en nuestras acciones buenas o malas, es el temor a Dios y al final, será la salvación ante tanto caos y desorden en el que se sumerge la humanidad. Las distintas formas de ejercer la violencia afectan de manera colectiva al individuo, pero más de manera personal.

El distanciamiento, el performance art y el esperpento como técnica dramática es uno de los elementos recurrentes en el desarrollo del discurso dramático sobre todo en *Luz Negra* de Desleal de El Salvador que denuncia de manera crítica las políticas no solo de su país sino de muchos países centroamericanos y latinoamericanos. *Luz Negra* es una muestra

de un teatro de vanguardia que utiliza no solo la palabra desde el punto de vista lingüístico, sino que usa códigos visuales como es el significado de la luz y técnicas de un teatro de acción, la sorpresa espontánea del happening, el absurdo y lo esperpéntico de las escenas de sus protagonistas Moter y Goter. Desleal se adelanta a esa modernidad y formas muy personales de escritura que van a repercutir en la conciencia de los espectadores. Su escritura es una muestra de un teatro político serio no de panfleto sino con un contenido dramático real que muestra la represión no solo de su país El Salvador sino de muchos países del mundo. Recurre a hechos y personajes históricos como la segunda guerra mundial y Stalin.

*En Chinfonía Burguesa*, el absurdo, lo grotesco y la creatividad son algunos de los recursos que usan los vanguardistas, adelantándose a los utilizados por los europeos y latinoamericanos en la escritura. Los cuasi monólogos, la musicalidad, la poeticidad, frecuencia y modos del discurso dramático son utilizados por los autores centroamericanos para la elaboración de su producto artístico integrando en ellas: los atabales, bombas, dichos y refranes populares para hacer su crítica al ámbito cultural y sociopolítico de la época.

A partir de un poema Pasos y Urtecho crean la dramaturgia de Chinfonía en la que retratan la sociedad de su época y los vicios o manías del burgués. Muestran una sociedad de consumo, frívola y vacía en la que se han perdido todos los valores familiares y se ha creado una imagen grotesca de la realidad. La rutina y el tedio es una constante de las obras analizadas en la que se advierte una estética reiterativa. Hay un interés por renovar e inventar una nueva forma de estructurar el hecho escénico y esto les permite recurrir a la búsqueda de elementos que son propios del hombre moderno en busca de su propia identidad. Utilizan su imaginación creadora y los hechos cotidianos para crear no una sinfonía sino algo disparatado que lo convierten en obra de arte; hacen uso desde las canciones de cuna hasta la escritura en rima que le da un tono muy especial al texto dramático.

Los autores realizan una crítica fuerte a la sociedad burguesa de su tiempo y señalan de manera directa en qué consisten los vicios y manías que cada día se posesionan más de cada uno de los individuos.

En *La novia de Tola* se recoge el lenguaje poético y metafórico Ordóñez utiliza un hecho real para recrear una historia que en esa época era un escándalo como es la disputa de una mujer por el amor de un hombre en este caso Don Juan. Usa las modalidades discursivas como elemento innovador en su discurso dramático en los parlamentos de cada uno de los diálogos y las acotaciones. Esos elementos permiten identificar parte de nuestra identidad nacional, las costumbres, tradiciones, el lenguaje que utiliza un sector muy sentido de la población como es el sector rural; así como lo coloquial popular y folklórico.

El autor utiliza la estructura tradicional, es decir: un prólogo, introducción, desarrollo y un epílogo. A diferencia de Chinfonía Burguesa que rompe con lo tradicional *La novia de Tola* conserva los elementos propios del pueblo nicaragüense que sumados al lenguaje y las características de los personajes, conforman la tradición. Sin embargo, su obra se universaliza porque trasciende al pueblo de Tola y esta se puede desarrollar en cualquier lugar donde el amor y el engaño existan.

La obra no se queda en lo regional, sino que va más allá de lo ciudadano. Ordóñez señala también el sincretismo, mitos y tabúes que existen en el imaginario colectivo; pero también la idiosincrasia que caracteriza al pueblo, su ingenuidad y confianza que deposita en los otros. Su forma coloquial al hablar y su descripción de los personajes femeninos hacen una comedia fina, que presenta matices muy particulares de una parte de la sociedad no letrada, pero con sentimientos profundos de lo que desea en su vida personal.

En la obra el autor trabaja la musicalidad, frecuencia, modos del discurso dramático, los monólogos y cuasimonólogos; así como los elementos poéticos y metafóricos. El distanciamiento como técnica dramatúrgica y la creatividad en los recursos utilizados como los atabales, dichos y refranes populares, para hacer su crítica al ámbito cultural y sociopolítico de la época. Todo esto le da al texto dramático un tempo-ritmo propio de la escritura de vanguardia.

En *La Petenera*, *Emulo Lipolidón* y *Papa Natas* la utilización de las didascalias es un elemento que marca el cronotopo en el contenido de la obra, sin embargo, en ella los autores nos ubican en un ámbito lúdico y contextual para hacer una crítica social y familiar. Abuso de poder y sentimientos de rencor y deseos de venganza. Sus personajes han perdido su propia identidad, así como la conciencia del tiempo y del espacio en que se encuentran (Cronotopo, utópico y para tópico).

En las tres obras se describe las ansias por obtener bienes económicos y de qué forma esta ansia de poder termina con los protagonistas. Las didascalias utilizadas por los autores describen la manera inhumana y despiadada en que se obtienen los bienes que luego terminarán con la vida o por lo menos humillando al otro. Las didascálicas están concentradas en el inicio de cada acto indicando las acciones y características formales de los personajes a partir de sus acciones. También indica la acción dramática y el cronotopo en que transcurre la obra.

Se muestra una vez más la rutina la sociedad de esa época en diferentes contextos y de qué forma la cotidianeidad va consumiendo la vida del ser, no se tiene un horizonte definido, no tiene propósitos bien definidos, sino que estos son circunstanciales. Su vida se vuelve oscura y vacía sin deseos de vivir por no ver cumplido sus sueños o anhelos. El adormecimiento que se da en algunos de los personajes es una manera de evadir su realidad y encontrar otra salida que le permita sentirse realizado como persona. Cada personaje vive su arrogancia y su derrota a costa del sacrificio de otros.

El análisis estructural del paratexto teatral de tiempo- espacio nos permite ver la técnica de la distorsión de la realidad en la conformación del lenguaje. El juego de palabras hace que el verso rime entre sí, sin perder la esencia del contenido; o los diálogos fluidos que reflejen una actitud crítica, de lo que sucede en cada país.



Podemos decir que existe una Vanguardia teatral en América Central y sus obras forman parte de un repertorio nacional que aún continúan representándose en sus países. Existió una producción dramática que presenta características propias al movimiento de vanguardia tanto en la escritura individual como colectiva dejando un registro escriturario que muestra elementos del absurdo, lo esperpéntico, el performance art, la sátira y el humor, así como la preocupación por el ser desde el punto de vista existencial y la denuncia hacia los distintos tipos de regímenes dictatoriales.

El estilo de la vanguardia teatral centroamericana es reflejar a través de la obra de arte la corrupción y descomposición social de una clase que se mantiene en el poder abusando constantemente del otro, negando su derecho. Quitando su libertad de expresión. Logra en su creación cruda, absurda y violenta instaurar una nueva forma de hacer teatro, tomando elementos nacionales, como son: los juegos, canciones, poesía, leyendas, dichos, refranes, bombas y atabales, sin olvidar la denuncia a través del performance. El uso de la intertextualidad permite en los dramaturgos como Desleal y Menéndez llevar a la reflexión que desde el Génesis la ira y la envidia carcome el corazón del hombre; que lo bueno y lo malo que existe en el mundo son producto de los males que le aquejan al ser humano a diario.

Este trabajo es un aporte para la comprensión de textos dramáticos, porque el análisis nos permitió explorar, experimentar y usar métodos que pueden ser aplicados en el desmontaje de otros textos dramáticos. También será una contribución para los profesores de literatura y los estudiosos del teatro en especial, pero, sobre todo, llenará un vacío en los libros de historia de literatura centroamericana en general, porque brindará más información desde el punto de vista sociocultural y un análisis crítico y textual, además aportará a la promoción y divulgación de muchas obras de teatro que constituyen un patrimonio de identidad cultural en América Central y se encuentran en el olvido.

Realizamos una confrontación de los textos dramáticos a partir de las cuatro definiciones de García Leal donde lo artístico fue valorado de acuerdo a lo intencional, institucional, funcional y simbólico desarrollados en su texto *Filosofía del arte*. Esta

confrontación nos permitió tener una visión más amplia del objeto artístico y de esta forma verificar si se cumplen los tres componentes en cada obra del corpus seleccionado.

En las obras en estudio se percibe también cómo los artistas logran mantener su arte, a pesar de todos los obstáculos que se interponen para poder manifestarse en las diversas expresiones y que le permiten denunciar todas las arbitrariedades políticas, sociales y culturales que se cometen en cada sociedad. Las implicaciones estético-ideológicas en los dramas del corpus seleccionado de la vanguardia teatral fueron recepcionadas a partir del análisis semántico y sintáctico específicamente y nos permitió comprobar que la denuncia y protesta fue y ha sido una constante de nuestros dramaturgos en todo momento.

Es bueno comprobar una vez más la participación de las mujeres como protagonistas o antagonistas en las obras dramáticas y el precio que les ha tocado pagar de manera continua siendo usada por unos y abusada por otros (el enemigo) y su constancia para salir adelante y lograr superarse, lo que le ha otorgado un lugar en la historia de la literatura y en este caso de la literatura dramática y la cultura de los países centroamericanos.

## Aportes y proyecciones

Entre los aportes que encontramos al finalizar la presente investigación resaltamos los siguientes:

En primer lugar la utilización de una metodología que nos permitiera el desmontaje de cada texto dramático a partir de la *Semiótica teatral* de Anna Ubersfeld en combinación con los principios teóricos de Greimas en su *Semiótica del texto, la teoría semiológica de T. Kowzan* y otros teóricos, lo que nos ayudó a encontrar nuestra propia propuesta de estudio y análisis del texto dramático y de esta forma reconocer diferencias y semejanzas en la escritura dramática de la vanguardia centroamericana a partir del lenguaje, las didascálicas, la intertextualidad, diégesis, cronotopo, tempo-ritmo, musicalidad y dialogicidad del texto dramático.

En segundo lugar, es importante señalar la participación de la autora de esta investigación, como sujeto activo, actriz y directora de algunas de las obras del corpus seleccionado. Esto nos comprometió mucho más, a profundizar en cada uno de los textos dramáticos para trabajar con más rigor iconos, signos, códigos y símbolos teatrales y para-teatrales que son tan significativos como lo dialógico, en la obra dramática. Este es uno de los aportes más significativos que me ha dado mucha satisfacción al realizarlo.

En tercer lugar nuestro estudio es un aporte sociocultural y una manera de desentrañar la herencia cultural de nuestros dramaturgos centroamericanos porque se propone un análisis crítico de la dramaturgia vanguardista y a la vez se da el reconocimiento de nuestros dramaturgos al crear una escritura vigente que permite reflexionar sobre una estética e ideología común en la vanguardia centroamericana donde las temáticas y conflictos sociales, políticos, económicos y culturales continúan siendo parte del material artístico de los autores que en su momento denunciaron y criticaron a través de performance art de acción y de diferentes formas para hacer despertar a la sociedad de su tiempo y que aún es vigente.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aguilar E Silva, Víctor Manuel. (1972), *Teoría de la Literatura*. Versión Española de Valentín García. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S.A. Madrid

Aguirre, Erick. (2006). *Las máscaras del texto: Proceso histórico y dominación cultural en Centroamérica*. Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, Nicaragua.

Albizúrez Palma y Barrios y Barrios Catalina. (1993). *Historia de la Literatura Guatemalteca*. Editorial Universitaria. Colección Historia Nuestra. Vol. No. 1 Universidad de San Carlos de Guatemala.

Alonso de Santos, José Luis e tal. (2002). *El texto teatral: Estructura y representación*. Las Puertas del DRAMA. Revista de la asociación de autores de teatro. AAT. Siglo XXI. Primavera 2002. Número 10. Madrid.

Alvarenga, Patricia. (2010). *Etnia y sexualidad en la literatura centroamericana*; inédita.

Alzate, Gladys. (2007). *La vanguardia teatral y la nostalgia del teatro sagrado*. Revista escena. Enero –Junio 1-2007.

Amico, Silvio. (1971). *Historia del teatro dramático. Tomo I y II*. Instituto Cubano del libro. La Habana.

Amoretti, María. (1992). *Diccionario de términos asociados en Teoría Literaria*. San José Costa Rica.

Arellano, Jorge Eduardo. (1982). *Panorama de la Literatura Nicaragüense*. 4ta. Edición. Managua, Nueva Nicaragua.

Arellano, Jorge Eduardo. (1986). *Panorama de la Literatura Nicaragüense*. Editorial Nueva Nicaragua. Managua Nicaragua.

Arellano, Jorge Eduardo. (1992). *Entre la Tradición y la Modernidad. El Movimiento Nicaragüense de Vanguardia*. Serie Literaria Libro Libre. San José Costa Rica.

Arellano, Jorge Eduardo. (1994). *Diccionario de Autores Nicaragüenses*. Primera Edición. Editorial. Nueva Nicaragua.

Arellano, Jorge Eduardo. (2003) *Literatura Centroamericana / Diccionario de autores contemporáneos / Fuentes para su estudio*. 1ra. Edición. Managua Fundación Vida.

Arellano, Jorge Eduardo. (1984). *Tres obras teatrales de Nicaragua. Chínfonía Burguesa José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos. La novia de Tola Alberto Ordóñez Arguello. Doña Ana no está aquí* Octavio Robleto.

Arias, Arturo. (1998). *Gestos Ceremoniales*. Editorial Artemis-EDINTER. Guatemala.

Badano, Alondra. (2003). *Antología crítica de la dramaturgia panameña*. Editorial Mariano Arosemena (INAC). Panamá.

Bajtín, Mijaíl. (1990). *Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A. Madrid.

Balbuena Prat, Ángel. (2008). *Historia de la literatura española*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona. Tomo III. Vanguardia en Latinoamérica Núm.224.Julio –Septiembre 2008. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Coordinado por Olivia Maciel Edelman.

Barrantes de Bermejo, Ana Cecilia. (1997). *Buscando las raíces del Modernismo en Costa Rica: Cinco acercamientos*. 1ª. Edición Heredia. C.R.EUNA.

Barrantes Echevarría, Rodrigo (2005). *Investigación: un camino al conocimiento, un enfoque cuantitativo y cualitativo*. Editorial Universitaria Estatal a Distancia, San José Costa Rica.

Barthes Roland. (1970). *Eléments de sémiologie, en comunicativos* No. 4 [Elementos de Semiología, en comunicaciones/la semiología, Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.]

Béneke, Walter. (1990). *Funeral Home*.1ª.Edición Editorial Clásicos Roxsil. Santa Tecla, El Salvador, C.A.

Bense, Max. (1969) *Estética*. Buenos Aires, Nueva Visión. UNAN.

Betancur Garcés, Ángela. (2005) *Aproximación Semiótica a la narrativa*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Bobes Naves María del Carmen (1989). *La semiología*. Síntesis. Madrid. España.

Bobes Naves María del Carmen. (2004). *Teatro y Semiología* <http://arbor>. (Revistas.csic.es) pág. 503

Bobes Naves, María del Carmen. (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. S. A. Madrid. España.

Bobes Naves, María del Carmen. E tal. (1997). *Teoría del teatro*. Arco libros, S. L. Juan Bautista de Toledo. Madrid.

Boff, Leonardo. (2001). *Ética planetaria desde el gran sur*. Editorial trota. Colección estructuras y procesos. Madrid.

Boiadziev. G. N. etal. (1976). *Historia del Teatro Europeo*. Tomo I-II. Editorial Arte y Literatura. La Habana.

Bonilla Martínez, Mayra J. (2000). *Tiempo y espacio en Antígona en el infierno de Rolando Steiner*. UNAN- Managua. Nicaragua.

Bonilla, Abelardo. (1981). *Historia de la Literatura Costarricense*. 4ta edición. San José, Costa Rica.

Borges Pérez, Fernando. (1942). *Historia del teatro en Costa Rica*. San José Costa Rica. Imprenta Española.

Borges, Fernando. (1980). *Teatro de Costa Rica*. Editorial. C.R. San José Costa Rica.

Bourdieu, Pierre. (1995): *Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, S.A. Barcelona.

----- (2002). *Campo de poder campo intelectual*. Editorial Montessor.

- Breton, André. (1970). *El Surrealismo: Punto de vista y manifestaciones*. Barcelona.
- (1985). *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona.
- Breton André y Louis Aragón. (1973). *Surrealismo frente a Realismo Socialista*. Barcelona.
- Brecht, Berthol. (1976). *Escritos sobre teatro*. Ediciones nueva visión S. A. I. C. Buenos Aires. Argentina.
- Brihuega, Jaime. (1996). *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias en historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Valeriano Bozal (ed.) Tomo II. Madrid.
- Burgos Debray, Elizabeth. (1985). *Me llamo Rigoberto Menchú y así me nació la conciencia*; Editorial Siglo XXI, México, 1985; capítulos: “Actividad política en otras comunidades. Ayuda a sus amigas violadas por el ejército”.
- Chancerel, León. (1963). *El teatro y los comediantes*. Editorial universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Chesney, Luis. (2007). *Uslar Pietri en el teatro venezolano*. Revista escena. Año 30. # 61. San José Costa Rica.
- Cornago Bernal, Oscar. (1999). *La vanguardia Teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Biblioteca filológica Hispana/44 Visor Libros. Madrid. España.
- Corrales Adriano. (2006). *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*. (Reseña histórica del libro del mismo nombre de Daniel Meyran). Revista Escena Julio-Diciembre. 11-2006.
- Croyden, Margaret. (1977). *Lunáticos, amantes y poetas. El Teatro Experimental contemporáneo*. Ediciones “Las paralelas”. Buenos Aires.
- Cuadra Pablo Antonio. (1957). *Tres Obras de Teatro Nuevo. Chinfonía Burguesa* (Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho) *Por los caminos van los campesinos* (Pablo Antonio Cuadra) *Judit* (Rolando Steiner). Managua, Nicaragua, 1957.

Cuadra, Pablo Antonio (1976). *Tres obras de Teatro de Vanguardia Nicaragüense: Por los caminos van los campesinos, Chinfonía Burguesa y La Petenera*. TREJOS HERMANOS SUCS, S. A. Ediciones El Pez y la Serpiente. Managua, Nicaragua.

Cuadra, Pablo Antonio. (1986). *Los poetas en la torre: Memorias del movimiento de "vanguardia" en Torres de Dios, obra en prosa*. Serie literaria. Libro libre. San José Costa Rica, C. A. pag.195-230.

Cuadra, Pablo Antonio. (2004) *Narrativa y Teatro Pablo Antonio Cuadra*. Compilador. Pedro Xavier Solís. 1ra. Edición. Managua: Fundación Vida.

Cuevas Molina, Rafael. (2006). *Identidad y Cultura en Centroamérica.: Nación, integración y globalización a principios del siglo XXI*. 1ra. Ed. San José, C.R. Editorial universitaria de Costa Rica.

D Torre, Guillermo. (1971). *Historia de las Literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama. S. A. Tomo I-II-III-Madrid.

De Aguiar e Silva Víctor Manuel. *Teoría de la Literatura*. (1972). Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid.

Di Girolano, Costanzo (2001) *Teoría Crítica de la Literatura*. Biblioteca de bolsillo. Barcelona España.

Díaz, Luís Felipe. (1999). *Semiótica, psicoanálisis y posmodernidad*. Editorial Plaza Mayor. Madrid. España.

Don Dis. (1995) *La Sintaxis de la imagen*. Barcelona. Editorial G.Gilli, 11va edición. CEDOC-UNAN.

Eco, Humberto. (1975) *Elementos Pre teatrales de una semiótica del teatro en semiología del teatro*. Editorial Planeta. Barcelona.

Eco, Humberto. (1988) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.



Eco, Humberto. (1989) *La estructura Ausente*. Introducción a la Semiótica. Editorial Lumen, S.A. Barcelona.

Echeverría, Evelio. (1981). *Índice General del Repertorio Americano*. Tomo A-B Editorial Universitaria Estatal a Distancia San José Costa Rica.

Falk, Walter. (1963). *Impresionismo y Expresionismo. Dolor y Transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Edición Guadarrama, Madrid.

Egórov, A. (1978) *Problemas de la estética*. Editorial progreso Moscú

Fernández Molina Manuel (1988) *Evolución lenta pero constante: El teatro en Guatemala 1944-88 en Escenarios de dos Mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica, vol. IV. Madrid. Centro de Documentación teatral, 1988, III 25-42.

Fernández Molina Manuel (1996) *La actividad teatral en Guatemala en la primera mitad del siglo XX*. V.29.n2 pág. 131-145. <http://kuscholarworks.ku.edu>.

Fernández Molina Manuel (2002). *Historia del teatro en Guatemala, en el siglo XX. Los años de gestación de un teatro propio, 1945-1959*. <http://gruposgeomundo.com/cultura> "[http://gruposgeomundo.com/culturaceremonia\\_sin\\_telon/mensaje.Historiadelteatroenguatemala](http://gruposgeomundo.com/culturaceremonia_sin_telon/mensaje.Historiadelteatroenguatemala)" [ceremonia\\_sin\\_telon/mensaje.Historiadelteatroenguatemala](http://gruposgeomundo.com/culturaceremonia_sin_telon/mensaje.Historiadelteatroenguatemala)

Fernández Retamar, Roberto (1972) *Intercomunicación y nueva literatura*. América Latina en su literatura. Siglo XXI editores. S.A. México.

Fernández, Gerardo (Ed.) (1992). *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

Ferreras, Juan Ignacio. (1980). *Fundamentos de Sociología de la Literatura*. Ediciones Cátedra. Universidad de Michigan.

Fitzpatrick, Tim (1991-92). *Hacia un modelo teórico. Análisis del texto, análisis de la representación*. Revista teatral Escena. Año 13-14. #28,29. San José Costa Rica.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI

Foucault, Michel (1995) *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI

Floeck, Wilfried (2003). *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Printed in Germany.

Galich, Franz. (1991). *Aproximaciones críticas a la novia de tola*. Suplemento Nuevo Amanecer Cultural. No. 569.

García Barrientos, José Luís. (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de Método*. Editorial Síntesis, S. A. Madrid.

García Canclini, Néstor. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. Editorial Grijalbo, S.A. México, D.F.

----- (2005). *La globalización imaginada*. Paidós México.

García Leal, José. (2002). *Filosofía del Arte*. Editorial Síntesis, S.A. Madrid.

García López, José. (1972). *Historia de la literatura Española*. Editorial VICENS-VIVES. Barcelona.

García de la Concha, Victor. (1982). *El Surrealismo*. Editorial Taurus. Madrid.

Garrido, Miguel Ángel. (2004). *Nueva introducción a la teoría de la Literatura*. 3ra. Edición. Corregida y aumentada. Editorial Síntesis, S.A. Madrid España.

Gaviria Soto, José Luís etal. (2001). *La formación de los creadores: un análisis de las necesidades de formación de los autores*. Edición Fundación Autor Bárbara de Braganza, Madrid.

Genette, Gérard (1970). “*Fronteras del relato*”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires.

Gómez España de Briceño, Martha. (1995). *La obra literaria y su contexto*. Editorial Trillas México.

Gómez Redondo, Fernando. (1999). *El lenguaje literario teoría y práctica*. Editorial ADAF. S.A. Madrid. España.

González, Julián y Jorge Eduardo Arellano. (2004). *Encuentro con la Vanguardia Literaria en Nicaragua*. Ediciones. Distribuidora Cultural.

González Alcantud, José Antonio. (1989). *El exotismo en las Vanguardias Artístico Literarias*. Editorial Anthropos. Barcelona.

Guardia, Gloria. (1983). *La búsqueda del rostro*. Signos. Panamá.

Greimas, A. J. (1971). *Semántica Estructural*. Gredos. Madrid.

Greimas, A.J. e tal (1990) *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. 2da edición. Editorial Gredos. Madrid.

Greimas, Algirdas Julien. (1976). *La Semiótica del texto*. Ejercicios prácticos. Ediciones Paidós. Ibérica, S. A. Barcelona.

Grünfeld, Mihai. (1997). *Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia. 1916-1935*. Hiperión (1997). Madrid.

Guiraud, Pierre. (1979). *La Semiología*. Siglo XXI. Editores. México.

Hauser, Arnold. (1969). *Literatura y Manierismo*. Madrid.

Hatzfeld Helmut A. (1973). *Explicación de textos literarios*. Primera edición. Sacramento, California.

Hegel, Friedrich. (1997). *Lecciones sobre estética*. Ediciones Cayoacán. México.

Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado Carlos, Baptista Lucio Pilar. (1991). *Metodología de la Investigación*. Mc Graw-Hill interamericana de México

Herrera Ubico, Silvia. (2003). *El diálogo del estilo y de la imagen*. Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. No. 3, enero – marzo. Pag.15-22.

Herzfeld, Anita y Cajiao Salas, Teresa. (1973) *El teatro de hoy en Costa Rica*. San José: editorial Costa Rica.

Ionesco, Eugéne. (1970) *II. Teatro: La improvisación del alma. El asesino sin gajes. El nuevo inquilino. El porvenir está en los huevos. El maestro. La joven casadera.* Editorial Losada.

Ionesco, Eugéne. (1970) *I. Teatro: La cantante calva. La lección. Jacobo o la sumisión. Las sillas. Víctimas del deber. Amadeo o cómo salir del paso.* Editorial Losada.

Jaspers Karl. (1998). *El problema de la culpa.* Traducción Ramón Gutiérrez. Barcelona: Paidós.

Jean-Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli (1999) *Para una historia cultural.* Primera edición en Taurus. México.

Jiménez, M (1999). *¿Qué es la estética? Ira edición.* España Colección Idea Universitaria.

Kierkegaard, Soren (1969). *La enfermedad mortal (O De la desesperación y el pecado).* Ediciones Guadarrama. Madrid.

------(2003). *Temor y temblor.* Traducción Vicente Simón Merchán. Madrid Alianza.

Kristeva, Julia. (1981). *Semiótica.* Madrid: Fundamentos.

Lara Figueroa, Celso. (1991). *Leyendas y casos de la tradición Oral de la ciudad de Guatemala.* Guatemala.

Leo Gabriel, (1988). *Filosofía de la existencia.* Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre. Diálogo de las posiciones. Madrid.

Letelier, Elías. *El poeta, el miedo y la negación de la realidad- a propósito de golpes y de versos.* Ponencia al Tercer Encuentro de Poetas y Escritores; Coronel-Chile (En:[http://www.letelier.org/actas/catastro/ensayos/article 6.shtml](http://www.letelier.org/actas/catastro/ensayos/article%206.shtml)).

Lévi-Strauss, C. (1990) [1973]: “El campo de la Antropología” en Antropología Estructural. Siglo XXI España Editores.

- López Quintás, Alfonso. (2011). *Literatura Francesa del Siglo XX: Sartre, Saint-Exupéry, Camus, Anouilh, Beckett*. 1 ed. San José Costa Rica: Promesa, 2011.
- Lozano, Jorge. e tal. (1999). *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.
- Mackenbach, Werner y María Dolores G. Torres. *Arte en Centroamérica; 1980-2003. Últimas Tendencias*; en HERENCIA; VOL.16, 1-2, San José, Universidad de Costa Rica; 2004.
- Maldavsky, D. (1974) *Teoría Literaria General*. Biblioteca de Lingüística y Semiología. 1ra, edición Editorial Paidós Argentina.
- Maquet, Jacques. (1971). *La experiencia estética*. Celeste Ediciones Madrid.
- May, Roy H. (2004). *Discernimiento moral: Una introducción a la ética Cristiana*. 2da colección. Teología Latinoamericana. San José Costa Rica.
- Menen Desleal, Álvaro (2000). *Luz Negra*. Colección teatro 1ª. Ed. San Salvador, El salvador. DPI 1967.
- Menéndez Roberto Arturo (1959). *La ira del Cordero*. El Salvador: Ministerio de Cultura.
- Meyran Daniel. (1993). *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, D. F.
- Mezbúiev. V. (1977). *La cultura y la historia*. Editorial Progreso. Moscú.
- Mier, Raymundo. (1990). *Introducción al análisis de textos*. Editorial Trillas. México.
- Mignolo Walter D (1978). *Elementos para una teoría Del texto literario*. Editorial Crítica. Barcelona.
- Mir, Pedro. (1979). *Fundamentos de teoría y crítica de arte*. Editora “Alfa Omega” Santo Domingo, República Dominicana.

Monge, Carlos Francisco. (2005). *El Vanguardismo Literario en Costa Rica*. Heredia, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional (EUNA).

Montaldo Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* Rosario-Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Mora Arnoldo. (1979). *Las artes escénicas en el siglo XX*. Revista teatral. Año 11. #1. San José Costa Rica.

Náter, Miguel Ángel. (2015). *Del Génesis al Apocalipsis: la psiquis atormentada en la ira del cordero, de Roberto Arturo Menéndez*. Retorno: revista independiente de literaturas y lengua hispánica # 1 pág., 133.154.

Neglia, Erminio G. (1975). *La escenificación del fluir psíquico en el teatro hispanoamericano*. Hispania 58.

Neglia, Erminio G. (1975). *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: editorial Estella.

Niño Rojas, Víctor Miguel. (2007). *Fundamentos de Semiótica y lingüística*. Eco .Ediciones. Bogotá.

Ocampo, E. y Peran H. 1991. *Teorías del Arte*. Icaria. Barcelona.

Olea Figueroa Oscar. 1977. *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Osorio, Nelson. (1988). *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Selección y notas de Nelson Osorio. Biblioteca Ayacucho. Caracas Venezuela. Tomo 132.

Pavis, Patrice. (1980-3). *Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología)*. Paidós. Barcelona.

Pedraza Jiménez, Felipe. (Coordinador). (2002). *Manual de la literatura hispanoamericana IV Las vanguardias*.

Picado Gómez, Manuel. (1983). *Literatura, Ideología, Crítica, Notas para un estudio de la Literatura Costarricense*. Editorial. Costa Rica, San José

Perus Françoise. (1982). *Historia y crítica literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. Ediciones casa de las Américas. La Habana Cuba.

------(1984) *Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas*. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM.

Popper, Karl R. (1956). *La miseria del historicismo*. Alianza Editorial Madrid.

------(1990). *La lógica de la Investigación Científica*. Editorial Techos, S. A. Madrid.

Prieto, Luís J. (1966). *Mensajes y Señales*. Seix Barral. México.

Prieto, Luis J. (1977). *Estudios de lingüística y semiología generales*. Editorial nueva imagen, S. A. México.

Putnam, Hilary. (1994). *Las mil caras del realismo*. Ediciones Paidós I.C.E/U.A.B. Buenos Aires.

Quesada Álvaro. E tal. (1993). *Antología del teatro costarricense (1890-1950)*. Selección, introducción y notas biográficas y bibliografía por Álvaro Quesada. San José, Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Reyzábal, María Victoria. (1998). *Diccionario de términos literarios, I-II*. Acento editorial. Madrid.

Rivas Esteban. (1970). *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. México D.F.

Rojas Margarita. E tal. (1995). *En el tinglado de la eterna comedia. Teatro costarricense 1930-1950*. Editorial (EUNA).

Romero Castillo, José. (1977). *El Comentario de Textos Semiológicos*.

Saenz, Andrés. (1985). *La comedia es cosa seria*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José Costa Rica.

Sanguinetti, Eduardo. (1979). *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas. Monte Ávila

Samaja Juan. (1999). *Epistemología y Metodología para una Teoría de la Investigación Científica*. Editorial Universitaria. Buenos Aires Argentina.

Sanabria, Carolina. (1993-94). *Rebelión y goce: La estética en Camus*. Revista teatral año.16 #32-33 San José Costa Rica.

Sartre, Jean-Paul. (1980) En Boletín de la Real Academia Española, tomo LXI, cuadernos CCXXIII, mayo-agosto 1981.

Sartre, Jean-Paul. (1992). *El existencialismo es un humanismo*. México: Ediciones Quinto Sol.

Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de cultura económica. México. Traducción de los textos en portugués: Estela Dos Santos.

Simmel, Georg. (2005). *El problema religioso*. Traducción de Ayala Francisco. Buenos Aires: Prometeo.

Singer, Peter. (1995). *Ética para vivir mejor*. 1ra. Edición. Barcelona. España.

Solís, Pedro Xavier. (2001). *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua: Análisis y Antología*. Fundación Vida. (Colección cultural de Centroamérica, serie literaria 11). Managua, Nicaragua.

Solares-Larrave, Francisco. (2000). *Ensayos en desterritorialización: de cultura, mitos y utopías en los relatos de Asturias*. Letras de Guatemala. Revista semestral. Tomos 20-21 Facultad de Humanidades Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial universitaria. Dirección General de extensión. Pág. 81-89. 1



Spaemann, Robert. (1988). *Ética: cuestiones fundamentales*. 2da edición. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. España.

Szabolsci, Miklós. (1972). *La Vanguardia Literaria y Artística como fenómeno internacional*. Casa de las Américas, XIII, 74.

Talens, Jenaro. E tal. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico: (poesía, narrativa, teatro, cine)*. 6ta edición. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. España

Tirado, Manlio. (1983). *Conversando con José Coronel Urtecho*. Editorial Nueva Nicaragua. Managua. Nicaragua

Todorov, Tzvetan. (1967). *Literatura y significación*. Editorial planeta, S. A. Calvet Barcelona. España.

Todorov, Tzvetan. (1975). “*El aspecto verbal: Modo. Tiempo*” *¿Qué es el estructuralismo? Poética. 2da ed. Buenos Aires, Losada. (1973. Ricardo Pochtar).*

Todorov. (1997). *La conquista de América o el problema del otro*. Siglo XXI. Editores. 8va edición. México.

Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia. Signo e imagen. S. A. Madrid.

Vásquez, Magdalena. (2008). *Escena en el desarrollo del teatro en Costa Rica*. Revista Escena. Año 31. #63. San José Costa Rica.

Verani, Hugo. (1986). *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*. Roma: Bilzoni.

------(1983). *Manifiestos de la Vanguardia en Nicaragua*. Revista de crítica Literaria Latinoamericana 15:182

Viano, Carlo Augusto. 1977. *Ética*. Editorial Labor. S. A. Barcelona. España.

Vila, María del Pilar. (1997). *Espacios Culturales y Producción Literaria*. Memorias de Jalla Tucumán 1995. Vol. Tucumán: Proyecto “Tucumán en los Andes” 1997.

Villegas, Juan (1982) *Interpretación y análisis del texto dramático*. 1ra edición. Colección Telón. Canadá.

Wellek, René y Warren Austin. (1979). *Teoría Literaria*. Versión española de José Ma. Gimeno. Prólogo de Dámaso Alonso. 4ta. Edición Editorial Gredos. Madrid.

Williams Raymond. (2015). *Sociología: Hacia una sociología de la cultura*.

Zappelli, Gabrio. (2003). *Vanguardia añorada. La vanguardia teatral italiana y europea (1967-1979)*. Revista de teatro Escena. Año26. #53. Julio-dic.2003.

### **Tesis.**

Bonilla Martínez, Mayra Josefa (2000). *Elementos existenciales en seis obras de teatro de Rolando Steiner*. Tesis de Maestría. Unan-Managua. Nicaragua.

Fumero, Ana Patricia. (1994). *Manifestaciones escénicas en Costa Rica 1850-1915* (Tesis) Universidad de Costa Rica.

Sierra Bravo, R (2002). *Tesis doctorales y trabajos de Investigación Científica. Metodología general de su elaboración y documentación*. Quinta Edición. Thompson. Madrid España

### **Revistas.**

Bonilla Castellón, Socorro. (1994-2004). *Comedia Nacional Ediciones. Teatro 1,2, 3, 4*. Directora S. B. C. Revista de teatro. Managua Nicaragua.

Calderón, Juan Carlos. (1988). *Aportes para una historiografía del teatro costarricense*. Revista de las artes Escena. Año 10, No. 19/20 San José Costa Rica

Cuadra, Pablo Antonio. (1979). *50 Aniversario del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua. (1978-1979 y1928/29a1978/79)*. Revista de Cultura < El Pez y la Serpiente> director. Editorial Unión de Cardoza y CIA LIDA. Managua. Nicaragua.

De la Parra, Marco Antonio. (2000). *La dramaturgia como sacrificio*. Revista teatral Escena. Año 23. #45. San José Costa Rica.

Flores, Marco Antonio (1993). *La estética literaria. Letras de Guatemala*. Revista semestral tomos 10-11. Facultad de humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala. 1991.1992. pag.23-30.

Foster, Merlín H. (1983). *El vanguardismo latinoamericano: Cronología y terminología*. El pez y la serpiente, Revista nicaragüense de cultura. Número 27.

Fumero Patricia (2008). *Femineidades emergentes a propósitos de emergencias: dramaturgia costarricense contemporánea emergente*. Revista Escena. Año 31. #63. San José Costa Rica.

----- (2007). *Los caminos de la dramaturgia costarricense*. Revista escena. Año 30 #61. San José Costa Rica.

Gáinza, Gastón. (2004). *La traducción: Interacción de semiesferas*. Revista Escena Año 27. #55. San José Costa Rica.

Ramírez Sergio (1968). *Dos premios literarios en un mes para Álvaro Menen Desleal*, originalmente publicado en San José Costa Rica en 1968, el artículo fue reproducido en la revista Carátula, edición 44 oct-nov de 2011.

Osorio Tejeda, Nelson. (1981). *Para una caracterización histórica de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana-Iberoamericana*. XLVII-114-115-227-254

Yurkievich, Saul. (1997). *Los Avatares de la Vanguardia*. Revista Iberoamericana. XLVIII, 118, 119: 335

*Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 12, No.23, abril 1997. Año 8, 16, noviembre 1993.

*Letras de Guatemala*. (1991- 1992). Revista # 10-11

*Revista Tablas N.2* Abril-Junio 1983. *Centro de Investigaciones y Desarrollo de las Artes Escénicas*.

Tres obras de teatro de vanguardia: *Por los caminos van los campesinos, Chinfonía Burguesa, La petenera*. Ediciones Revista. El pez y la Serpiente, 1976. San José Costa Rica.

VIII Festival Teatro Guatemalteco 1970. Universidad Popular de Guatemala y Dirección de Cultura y Bellas Artes.

XIII Festival de teatro Guatemalteco 1975. Universidad Popular de Guatemala y Dirección de Cultura y Bellas Artes.

XVII Festival de teatro Guatemalteco 1979. Universidad Popular de Guatemala y Dirección de Cultura y Bellas Artes.

### Webgrafía

-Avalos, Jorge. Alvaro Menén Desleal: agente provocador/crónica. <https://lazebra.net/...jorge-avalos-alvaro.menen-desleal-agente-provocateur-cronica> 1 agosto 2016

-Galindo Evelyn. *Luz negra, drama político y surrealista de El Salvador*. Por impacto latino. <https://impacto-latino.com/luz-negra-drama-politico-y-surrealista-de-el-salvador/> Octubre 04 - 2017

-Guerrero, Lizbeth -Nicaragua cerrará la II muestra centroamericana de teatro con *chinfonia burguesa*. <https://presencia.unah.edu.hn/.../nicaragua-cerrara-la-ii-muestra-centroamericana-de-te....2015>.

----- La obra nicaragüense “*Chinfonía Burguesa*” dirigida por Erasmo Alizaga será la encargada de cerrar la II Muestra Centroamericana de Teatro...28 oct. 2015

-González, Marta Leonor -Parodias y críticas al espíritu burgués. <https://www.laprensa.com.ni/.../1879626-parodias-y-criticas-al-espiritu-burgues-nacio...>

Emociones, risas y aplausos sigue coleccionando la obra *La Chinfonía Burguesa*, llevada a la Sala Experimental Pilar Aguirre del Teatro... 7 ago. 2015

-González López, Waldo -*Chinфонia burguesa*. [www.teatroenmiami.net/.../6792-la-chinфонia-burguesa-una-puesta-farsesca-a-tener-en...](http://www.teatroenmiami.net/.../6792-la-chinфонia-burguesa-una-puesta-farsesca-a-tener-en...)

-----*La chinфонía burguesa* —aún en la indetenible cartelera de la Compañía Havanafama— resulta, a no dudarlo, una simpática farsa escrita al... 1 oct. 2012

-Rodríguez Silva, Isidro. -*Chinфонia burguesa a escena* ...<https://www.laprensa.com.ni/2009/08/15/.../1747061-chinфонia-burguesa-a-escena>.

-----tres escenas de comedia nacional. La prensa. <https://www.laprensa.com.ni/2009/12/26/suplemento>.

-Ramírez Sergio.<https://www.caratula.net/ediciones/44/hojaderuta-srarmirez-amdesleal>.

-Trejos Tania-*Chinфонia burguesa*.<https://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/263920-chinфонia-burguesa/>

*Chinфонia burguesa*. [archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/189721-chinфонia-burguesa/](http://archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/189721-chinфонia-burguesa/)

-Urbina, Nicasio. *Desmitificación de la guerra en Por los caminos van los campesinos*. [Homepages.uc.edu/urbinan/desmitificación de la guerra](http://Homepages.uc.edu/urbinan/desmitificación%20de%20la%20guerra). 2015

.  
-*Chinфонía Burguesa*. Con una excelente participación, especialmente de nicaragüenses radicados en la Florida, iniciaron en Miami el pasado... -16 sep. 2012

-*La Chinфонía Burguesa* fue escrita por dos grandes poetas de la vanguardia; por lo tanto la obra obedece a los principios estéticos, que se... 15 ago. 2009

-*El Teatro Nacional Rubén Darío nuevamente se engalana con la presentación de la obra "Chinфонía Burguesa"*, de José Coronel Urtecho y... 6 Sep. 2006

-*La historia de la novia de tola contada por su nieta*. <https://www.laprensa.com.ni> 18 de abril 2018.

-*La novia de tola*. <https://www.laprensa.com.ni>/2000/11/19/nacionales-la-novia-de-tola.

- Reportaje la novia de tola. [https://www.magazine.com.ni/reportaje/la novia-de-tola](https://www.magazine.com.ni/reportaje/la-novia-de-tola).
- Misterios, enigmas de novia de tola. Archivo. El nuevodiario.com.ni/misterios-enigmas-novia de tola-01 de octubre 2008.
- Por los caminos van los campesinos. [https://es.escrib.com/document/por los caminos van los campesinos](https://es.escrib.com/document/por-los-caminos-van-los-campesinos) 17 junio 2008
- Pablo Antonio Cuadra. El Nuevo Diario. [https://www. El nuevodiario.com.ni/nuevo amanecer](https://www.elnuevodiario.com.ni/nuevo-amanecer). 24 de nov. 2012.
- Análisis de Luz negra, obra de Álvaro Menen Desleal. Monografías. [https://www.monografia.com/análisis de luz negra obra de Álvaro Menen Desleal](https://www.monografia.com/análisis-de-luz-negra)
- Crítica social de la obra La luz negra. [https://www. Buenas tareas.com/materias/critica-social de la obra luz negra](https://www.buenastareas.com/materias/critica-social-de-la-obra-luz-negra).

### **Entrevistas.**

- Bonilla Martínez Mayra. 2010 Entrevista personal a Mariela Zavala Actriz y Docente de teatro. Honduras.
- 2010 Entrevista personal a Leandro Sánchez. Actor. El Salvador
- 2010 Entrevista personal a Omar Renderos. Actor. El Salvador
- 2010 Entrevista personal con Carlos Velis. Dramaturgo. Departamento de ediciones de la corte suprema de justicia. El Salvador.
- 2010 Entrevista personal a Fernando Umaña. Director de teatro. El Salvador.
- 2010 Entrevista personal Salomón Gómez. Director del teatro de Arte Universitario. Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Extensión Universitaria Centro Cultural Universitario. Guatemala.
- 2010 Entrevista personal con el Dr. Óscar Hugo López Rivas. Director. Universidad de San Carlos Guatemala. Escuela de Formación de Profesores de Enseñanza Media EFPEM. Guatemala.

-----2012 Entrevista con la Doctora Patricia Fumero Vargas.  
Directora Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Costa Rica.

-----2015 Entrevista personal con Luis Carlos Amador Brenes.  
Oficial Mayor-Director ejecutivo Ministerio de Cultura y Juventud Costa Rica. Durante el  
Primer Congreso de Teatro Juvenil e infantil realizado en la ciudad de México.

-----2015-2017 Entrevista personal a Ingrid Mejía Directora  
Universidad Popular de Guatemala. Guatemala.

-----2010-2015 Entrevista personal con Erika Urizar. Actriz y  
Directora de Teatro en Guatemala. Guatemala.

-----2013-2016 Entrevista con Erasmo Alizaga Reyes.  
Director de Teatro. Director de la Escuela Nacional de Teatro “Pilar Aguirre” INC. Dirigió la  
obra *Chinfonía Burguesa* con el Grupo Comedia Nacional. Nicaragua.

-----2011 Entrevista personal con Pedro Xavier Solís.  
Vanguardia Nicaragüense. Palacio de la Cultura.

-----2013-2014 Entrevista personal con Salvador Espinoza  
Actor de Comedia Nacional y Grupo Eko. Subdirector del Teatro Nacional Rubén Darío.  
Nicaragua.

-----2013-2014 Entrevista con Javier Espinoza Actor de  
Comedia Nacional y docente de la Escuela Nacional de Teatro Pilar Aguirre. Nicaragua.

-----2013-2014 Entrevista con Luis Harold Agurto  
Dramaturgo, Actor de Comedia Nacional y docente de la Escuela Nacional de Teatro Pilar  
Aguirre. Nicaragua.

-----2013-2014 Entrevista con Marina Obregón Docente y  
Actriz de *Chinfonía Burguesa* con el Grupo de Teatro Comedia Nacional. Nicaragua.

-----2013-2014 Entrevista con Zaida Urbina Actriz, docente y  
dramaturga de Comedia Nacional. Nicaragua.

-----2013-2016 Entrevista con María Rosa Alizaga Bonilla  
Actriz de *Chinfonía Burguesa* con el Grupo Comedia Nacional, y de *La novia de Tola* con la  
Compañía de teatro MAYBOARTE y Grupo de Teatro DANTE. Nicaragua.

-----2013-2016 Auto entrevista de Mayra Bonilla Actriz de *Chinфонía Burguesa* con el Grupo Comedia Nacional, directora de *La novia de Tola* con el Grupo TEUNAN y MAYBOARTE. Nicaragua.

-----2013-2016 Entrevista con Aníbal Almanza Actor de *Chinфонía Burguesa* y Director de la obra *Por los caminos van los campesinos* con el Grupo Las Tablas de la UNICA. Nicaragua.

-----2013-2016 Entrevista con Edwin Chávez Bonilla. Actor de *Chinфонía Burguesa* con el Grupo Comedia Nacional, y de *La novia de Tola* con la Compañía de teatro MAYBOARTE. Nicaragua.

-----2013-2016 Entrevista con Dany Arauz. Actor de *La novia de Tola* con la Compañía de teatro MAYBOARTE y TEUNAN. Nicaragua.

## ANEXOS

### Anexo I-ARGUMENTOS DEL CORPUS SELECCIONADO

#### **1. Vanguardia guatemalteca: *Émulo Lipolidón (1935)* de Miguel Ángel Asturias, *El Canciller Cadejo (1940)* y *Papa-Natas (1938)* de Manuel Galich.**

##### **1.1 *Émulo Lipolidón* (1935) Miguel Ángel Asturias. Guatemala. (Argumento).**

Todo el paso gira en relación a *Émulo Lipolidón* quien vuelve de la guerra enamorado de Pimalina, hija del Endomingado, y la enamora ofreciendo un ramo de cien cabezas para lucir en sus bodas pero es sorprendido por la noche. *Émulo* se enoja por el cacareo de las gallinas las que no quieren callar y las amenaza con decapitar a la noche si no se callan. Corta la cabeza a la noche pero este es enjuiciado por Mesino Presidente y el pueblo que se lamenta porque debido a esta acción ya no habrá mujeres bellas, ni pan, ni carne, se ha perdido la identidad y hasta el color de la tierra será diferente

##### **1.2 *El Canciller Cadejo -Historia de espantos-* de Manuel Galich (1940). (Argumento).**

*El Canciller Cadejo* aborda la lucha por obtener el poder a través de intrigas y traicionando a sus amigos. El cadejo reúne a todos sus amigos para comunicar nuevas



disposiciones de acuerdo con las nuevas circunstancias en que se encuentran donde la modernidad no permite que los espantos causen miedo o temor a las personas. Al final el Cadejo ejerce el poder y el pueblo se le revela. El pueblo ha perdido el respeto por ellos ya que cuando vivían en la corte del Rey Perico eran temidos y respetados. A medida que discuten la situación van sacando cualidades y defectos de cada uno, así como sus temores y valentías. El argumento del Cadejo logra la división del grupo, desde su presentación inicial. Al final se dan cuenta del valor de la lealtad y solidaridad que existe entre ellos, a pesar de la traición y desintegración del Cadejo ellos tratan de mantenerse unidos.

### **1. 3 *Papa-Natas* (1938) de Manuel Galich. Guatemala. (Argumento).**

Una familia se encuentra en una crisis económica. Los miembros de la familia Natas tuvieron sus comodidades y viven de las apariencias sin hacer nada por mejorar su situación económica. La única persona que trabaja es Eva la hija mayor de los Natas, quien tuvo un pretendiente (Marcos) y lo rechazó cuando aún tenía sus comodidades. Este amigo de la familia que ahora está en mejores condiciones, decide vengarse de los Natas chantajeando a Eva y le propone mejorar su condición a cambio de acciones que van a humillar y denigrar el nombre respetado de los Natas. Marcos el esposo de Eva regresa los bienes a la familia y utiliza a su esposa como una mercancía. El padre, sin saber las verdaderas intenciones, acepta la nueva posición cómoda y elegante con el lujo al que estaba acostumbrado, pero en el fondo sabe que todo es una farsa y la pena moral que siente hace que decida quitarse la vida como una forma de recuperar su dignidad.

## **2. Vanguardia Salvadoreña: *La ira del cordero* (1931), Roberto Arturo Menéndez, *Luz negra* (1957) Álvaro Menéndez Leal y *Funeral Home* (1957) Walter Béneke.**

### **2.1 *La ira del cordero* (1931). Roberto Arturo Menéndez. El Salvador. (Argumento).**

Dos hermanos que son víctimas del destino, uno le quita la vida al otro, a causa del resentimiento que desde niño ha sentido hacia su hermano. Sus padres justifican la acción y uno de ellos no logra resistir y fallece cuando sabe lo que le ocurrió a su hijo. La madre queda trastornada por el hecho y debe enterrar a sus difuntos. En el transcurso de sus acciones, María, la protagonista, narra cada uno de los pasajes en que ellos como padres pudieron evitar

la tragedia, pero que no realizaron ninguna acción para que ambos hermanos no se odiaran o sintieran celos de las diferencias entre ellos. El amor y preferencias que cada uno siente de forma especial por sus hijos, es una de las causas que divide y crea rencor y odio entre Saúl y Adán.

### **2.2 *Luz negra* (1957).** Álvaro Menéndez Leal. El Salvador. (Argumento).

Dos hombres han sido ejecutados y permanecen sus cabezas y cuerpos tirados sobre la tarima en el centro de la plaza, aún con vida. Uno es un revolucionario y el otro es un estafador. Ambos se burlan de la situación en la que se encuentran, y se unen para llegar a un acuerdo que les permita llamar la atención de las personas que pasen por allí, en ese espacio en que sus cuerpos permanecen inertes y nadie parece verles ni oírles. Mientras hacen la espera, cada uno cuenta en detalle sus experiencias de sus vidas pasadas, hasta ir perdiendo la esperanza de ser escuchados, aun cuando entran algunas personas, estos no pueden escuchar lo que ellos dicen, aunque sí les miran con miedo y asombro. Solo logran establecer el diálogo con el ciego, quien les escucha y habla hasta calmar su dolor y angustia de sentir la llegada de la muerte.

### **2.3 *Funeral home* (1957).** Walter Béneke. El Salvador. (Argumento).

Una mujer (María) vela a su esposo en una casa funeraria el día de la navidad y entra un desconocido que al verla sola le hace compañía. Cada uno cuenta su historia de su vida pasada y terminan por olvidar la soledad en que se encontraban y terminan enamorándose. Sin saber realmente con detalle su pasado. Él ha salido de la cárcel esa noche, donde cumplió condena por matar a su esposa, quien le fue infiel. Ella acaba de perder a su esposo y se encuentra sola en el mundo. Ambos siembran una vaga esperanza de poder reconstruir sus vidas y ser felices pero cada uno está marcado por su destino. Él le pide a María que se vaya con él y que sea parte de su mundo pero María tarda en tomar la decisión y cuando decide realizar una nueva vida con él es demasiado tarde porque él se ha suicidado.

**3. Vanguardia Nicaragüense:** *Chinfonía Burguesa* (1931) José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, *Por los caminos van los campesinos* (1936-57) de Pablo Antonio Cuadra, *La novia de Tola* (1939) de Alberto Ordóñez y *La Petenera* (1938) de José Coronel Urtecho.

**3.1 *Chinfonía burguesa*** (1931) de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos. Nicaragua. (Argumento).

La obra trata de un matrimonio burgués comerciante que quiere casar a su hija con una persona de dinero, pero su hija se enamora de un poeta y tiene amores con él hasta casarse. El padre sueña con tener un nieto a quien pueda dejarle todo su capital, pero no se cumple su deseo. Fifi, su hija, tiene un bebé deforme, un garrobo y además bobo, y todo el sueño dorado de los padres se convierte en una pesadilla hasta que son llevados por la muerte, esta es una muerte burguesa también, fuerte, sorda y gorda.

**3.2 *Por los caminos van los campesinos*** (1936-57) de Pablo Antonio Cuadra. Nicaragua. (Argumento).

La obra trata sobre la guerra entre liberales y conservadores y todos los problemas y desgracias que pasa, a causa de esta, una familia campesina que se ve estafada por un abogado y un yanqui y son despojados de su tierra. En ese proceso legal están cuando llega la recluta y se llevan a sus hijos a la guerra. La familia queda dividida y desprotegida a tal punto que es ultrajada, humillada y saqueada por los soldados. La hija es violada por el yanqui con ayuda del abogado y esta es vengada por el padre quien tiene que huir a la montaña.

**3.3 *La novia de Tola*** (1939) de Alberto Ordóñez. Nicaragua. (Argumento). La obra gira alrededor de dos personajes nicaragüenses que habitan en Tola, Belén, en el departamento de Rivas. La trigueña joven del lugar se enamora de don Juan, el hijo de Ñor Román, el dueño de la tienda del pueblo. La campesina se entrega al señorito del pueblo con falsas promesas sin saber que con quien se va a casar por intereses familiares y económicos es con la hija del alcalde. La Moza, amiga de la joven, le comunica que está siendo engañada y le aconseja vengarse y piden ayuda a la hechicera del pueblo Ña Serapia, quien prepara un amuleto para hacer que Don Juan regrese donde la Trigueña. El hechizo se tiene que dar en la

misma iglesia al momento de casarse y así sucede: don Juan deja plantada a su novia y sale corriendo detrás de la campesina, quien se arrepiente y cuenta a don Juan del hechizo hecho por Ña Serapia.

### **3.4 La Petenera** (1938) de José Coronel Urtecho. Nicaragua. (Argumento).

Los padres de la Petenera pretenden casar a su hija con un viejo millonario, don Osorio, pero la Petenera está enamorada de Manolo y engaña a su pretendiente diciéndole que se ha marchado y casado con Manolo para ahuyentar a su enamorado. Osorio se siente burlado y se marcha furioso. Los padres, al final, se alegran de no casar a su hija con el viejo millonario sin su consentimiento. La Petenera se queda con Manolo con el que ha tenido sus amores y es su elección.

## **Anexo II-Biografía de dramaturgos centroamericanos del corpus seleccionado. (Guatemala, El Salvador y Nicaragua).**

**2.1 Miguel Ángel Asturias** (1899-1974) Nació el 19 de octubre en Guatemala en 1899. Hijo de Ernesto Asturias y María Rosales. Cursó estudios en la carrera de derecho en la Universidad de San Carlos de Guatemala y Antropología en la Sorbona de París, donde recibió la influencia del poeta surrealista francés André Bretón. Asturias fue poeta, narrador, dramaturgo, periodista y diplomático. Fundó y dirigió la Universidad Popular en 1922 y ejerció la docencia universitaria, en 1933 fundó y dirigió el *Diario del aire*, primer radio periódico del país. Participa en la lucha de Estrada Cabrera hasta su derrocamiento. En 1928 le fue concedida la beca de estudios en la Escuela Central de Varones.

Recibió el Premio Lenin de la Paz en 1966 y un año después el Premio Nobel de literatura. Su obra se inserta en la vanguardia literaria y abarca diversos géneros como son: la poesía, la narrativa y la dramaturgia. Entre sus obras se destacan: *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor presidente* (1946), *Hombres de maíz* (1949). *La trilogía Viento fuerte* (1950), *El Papa verde* (1954) y *Los ojos enterrados* (1960). *Mulata de tal* (1963). *Malandrón* (1969), *Viernes de Dolores* (1972). Entre su dramaturgia están: *Soluna* (1955), *La audiencia de los*

*confines* (1957), *Chantaje y Dique seco* (1964). Falleció en Madrid, España, el 9 de junio de 1974. Sus restos se encuentran en París.

**2.2 Manuel Galich** (1913-1984). Escritor y dramaturgo guatemalteco. Manuel Galich nace en Guatemala en 1913. Perteneció a la Generación 1930 o Grupo Tepeus, escritor, dramaturgo y político importante de ese país, fue dirigente universitario en contra de la dictadura de Jorge Ubico en los años 40. En 1928 le fue concedida la beca de estudios en la Escuela Central de Varones. En 1932 escribe y dirige en la Escuela Normal su primera obra de teatro: *Los conspiradores*. A partir de ese momento se inicia como dramaturgo. Simultáneamente a su actividad docente, escribía piezas teatrales que montaba en escena con sus alumnos entre ellas “*M’hijo el bachiller*”, “*El Canciller Cadejo*” “*El Papa Natas*” y “*La Mugre*” en su última etapa “*El pescado Indigesto*”, “*Pascual Abah*”. Enviado, por el presidente Arbez fundó la embajada de Guatemala en Montevideo, y en 1954 fue nombrado embajador de Guatemala en Buenos Aires, Argentina. En este país se encontraba cuando fue derrocado Jacobo Arbez por lo que solicitó asilo político y se quedó durante ocho años; después, partió hacia Cuba, país donde vivió exiliado hasta su muerte. En Cuba fue subdirector de la Casa de las Américas.

**2.3 Álvaro Menéndez Leal** (1931-2000). (Álvaro Menen Desleal, autor salvadoreño). Nació en Santa Ana, El Salvador, el 13 de marzo de 1931 y falleció en San Salvador el 6 de abril de 2000. Escritor e intelectual comprometido con una identidad de su realidad cultural. Recibió en 1991 El premio Nacional de Literatura con la pieza *La bicicleta al pie de la muralla*. En 1999 ganó el premio único de dramaturgia en los Juegos Florales de San Miguel con la pieza *Atómico, Hacer el amor en el refugio* y en el año 2000 antes de morir, fue nombrado escritor meritísimo de El Salvador por la Asamblea Legislativa.

Menéndez publicó, entre otros títulos, *La ilustre familia androide* (cuentos, Buenos Aires, Argentina 1972); *La bicicleta al pie de la muralla* (teatro, 2000 Barcelona, España); *El extraño habitante* (poesía, 1964); *Una cuerda de nylon u oro* (cuentos 1968); *Ciudad, casa de todos* (ensayo); *Tres novelas cortas y poco ejemplares* (novela, 2001), *El circo y otras piezas*

*falsas* (teatro 1966), *Revolución en el país que edificó un Castillo de Hadas* (cuentos, 1970), y otros títulos.

Su obra cumbre, *Luz Negra*, es la única obra salvadoreña con más de cien representaciones y la más conocida. La trayectoria de esta obra es muy importante desde su estreno en el V Festival Internacional por el teatro de la universidad popular de Guatemala 1966 hasta el año 2010. Ha sido representada en la mayoría de los países del continente americano y ha sido traducida al inglés, francés, alemán, danés, noruego, árabe, catalán y polaco. Fue dirigida por Edmundo Barbero en El Salvador. *Luz negra* recibió el primer premio hispanoamericano de Teatro 1965 y fue estrenada el 25 de agosto de 1967.

**2.4 Roberto Arturo Menéndez** (1931) Actor y escritor salvadoreño nacido en 1931. Con una clara influencia existencialista escribió poesía y teatro, alumno del maestro Barbero. Menéndez fue director de la escuela de Arte Dramático de Bellas Artes, San Salvador y jefe del departamento de Teatro. Su principal obra fue *La ira del Cordero* escrita en 1958, donde plantea el tema bíblico de las disputas entre hermanos. Dividida en dos actos fue representada por el elenco de Bellas Artes en 1959. Entre sus obras se menciona también *Los desplazados* (1958) en la que se plantea el problema de los actores viejos desplazados por las nuevas generaciones.

Menéndez obtuvo: Primer lugar en Teatro, en el certamen Nacional permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes "15 de Septiembre", Guatemala 1958. Primer lugar en Teatro, compartido con Walter Béneke en el IV Certamen Nacional de Cultura de El Salvador 1959 con la obra *La ira del Cordero*. Primer lugar en poesía, XI Certamen Cultural Universitario Centroamericano, 1961. Primer lugar en cuento, VI Juegos Florales de la ciudad de Santa Tecla, 1962. *Nuevamente Edipo*, segundo lugar premio de la República de El Salvador Certamen Nacional de Cultura de 1966.

**2.5 Walter Béneke** (1930-1980). Autor salvadoreño. Nacido en El Salvador. Licenciado en ciencias políticas, económicas y sociales, además estudió periodismo en Francia y en España, y cooperativismo en Brasil. Desempeñó cargos diplomáticos en Alemania, Austria y Japón. Dramaturgo, autor de dos obras galardonadas: *El paraíso de los*

*imprudentes* (1955) publicada en 1956 con marcada influencia existencialista y *Funeral Home* (1957) ganadora del primer premio en el Certamen Nacional de Cultura en 1958, considerada una de las obras más destacadas de la vanguardia salvadoreña. Las dos obras tienen carácter existencialista y temporales debido a su formación europea.

Su actuación política y conformista en su cargo de ministro de Educación fue muy criticada en su país. Béneke promovió la reforma educativa en 1968 donde la TV sería la institución clave para apoyar esa reforma que comprendió todos los componentes del sistema educativo era un visionario, convencido de que la educación se había estancado en comparación con otros países y que era urgente realizar cambios para mejorar las condiciones socioeconómicas de la población. Béneke era firme en sus decisiones y un personaje carismático. Sus últimos años se desempeñó en actividades diplomáticas. Murió asesinado en 1980 víctima de la violencia política. *Funeral Home* fue estrenada en Guayaquil por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

**2.6 José Coronel Urtecho** (1906-1994) poeta, narrador y dramaturgo nicaragüense. Nació en la ciudad de Granada el 28 de febrero de 1906, cursó estudios primarios y bachillerato en el Colegio Centroamérica, bajo la dirección de los jesuitas. Desde muy pequeño escribía poesía y asumía la dirección de revistas y grupos literarios, mostrando su capacidad de convocatoria y organización. El contacto con la literatura norteamericana la tuvo Urtecho en sus viajes a San Francisco, California (1924-1927), este encuentro poético lo influyó notablemente en su modo de escribir. Cuando regresó a Nicaragua, publicó artículos de crítica literaria y su poema más importante "Oda a Rubén Darío" en la prensa nacional. Con la "*Oda a Rubén Darío*", define su programa vanguardista, anti-parnasiano, buscaba la ruptura con la influencia formal del modernismo de Rubén Darío. Esta obra magna del poeta, fue el modelo por seguir de otros escritores posteriores a él (Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas o Ernesto Cardenal).

José Coronel Urtecho apoyó a la Revolución Sandinista (1977) convirtiéndose en uno de sus principales defensores. En su obra poética destaca: *Pol-la D'Ananta, Katanta, Paranta* (1970, 1989, 1993), *Paneles de infierno* (1981), *Conversación con Carlos* (1986). En el teatro *Chinfonía Burguesa* (1939). En la novela aparece *Narciso* y *La muerte del hombre símbolo* y en el ensayo: *Rápido tránsito* (1953, 1959), *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua* (De

Gainza a Somoza) (1962), *La familia Zavala y la política del comercio en Centroamérica* (1971), *Tres conferencias a la empresa privada* (1974), *Prosa reunida* (1985), *Líneas para un boceto de Claribel Alegría* (1989). Urtecho murió en la ciudad de Managua el 19 de marzo de 1994.

**2.7 Joaquín Pasos (1915- 1947).** Poeta nicaragüense. Nació el 14 de mayo en Granada. Comenzó a escribir poesía siendo muy joven. Desde 1929, con tan solo 16 años, entra a formar parte del grupo " Movimiento de Vanguardia", en el que se cuentan, entre otros, José Coronel Urtecho, Manolo Cuadra, Pablo A. Cuadra y Luis Alberto Cabrales. Pasos fue el miembro más joven del grupo, y abanderó la tendencia que se conoció como "Anti-Parnaso", por la decisiva lucha contra las formas parnasianas imperantes en las letras nicaragüenses de aquella época. En 1932, se graduó en el Colegio Centroamérica. En 1939 escribió junto a José Coronel Urtecho una pieza teatral titulada *Chinfonía Burguesa*. Murió en Managua un 20 de enero de 1947. Su muerte provocó una gran conmoción en las letras nicaragüenses. Ese mismo año fue publicada una antología de su obra titulada *Breve Suma*. En 1962 Ernesto Cardenal realizó una nueva antología más completa bajo el título de *Poemas de un joven*. Colaboró en diversas publicaciones vinculadas a la vanguardia literaria de la época, como el periódico *La Reacción*, o la revista humorística *Los lunes* donde alcanzó notable popularidad. En varias ocasiones fue encarcelado por sus sátiras contra el dictador Somoza.

Sus poemas fueron agrupados de acuerdo con el plan que el mismo Joaquín había diseñado: *Poemas de un joven que no ha viajado nunca* (que incluía poemas sobre países que nunca visitó); *Poemas de un joven que no ha amado nunca* (poesía amorosa); *Poemas de un joven que no sabe inglés* (poemas en esa lengua, que aprendió sin maestro desde niño); y además, *Misterio indio* (poemas de temática indígena). Su poema *Canto de guerra de las cosas* está considerado como el más importante de su producción; su poema *Coral de mendigos* es digno de la antología latinoamericana más exigente.

**2.8 Pablo Antonio Cuadra.** Poeta, narrador y dramaturgo nicaragüense. Pablo Antonio Cuadra Cardenal, conocido como "PAC". Fue hijo del jurista, estadista, canciller y



diplomático nicaragüense Carlos Cuadra Pasos (1879-1964) y de la señora Mercedes Cardenal. Históricamente, su familia ha estado ligada a la política y a la poesía de Nicaragua, evidencia de esto son sus primos: José Coronel Urtecho, poeta, ensayista y dramaturgo, y Ernesto Cardenal poeta, escritor, escultor, religioso y político. Fue Ministro de Cultura durante el gobierno sandinista (1984-1990). En 1931 Pablo Antonio Cuadra junto con José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y otros escritores como Manolo Cuadra y Luis Alberto Cabrales, fundaron el movimiento literario denominado "Vanguardia". Procuraba innovar o liberar la cantidad de reglas y estamentos que ya estaban establecidos por los movimientos anteriores por lo que su única regla era no respetar ninguna regla.

Cuadra se opuso a la intervención de los Estados Unidos en Nicaragua contra Sandino a inicios de la década de 1930 y rompió con la dinastía de los Somoza en 1940. Fue encarcelado en 1956 y por muchos años vivió en el exilio en Costa Rica y Texas.

Criticó al gobierno del Frente Sandinista de liberación Nacional por comprometer la independencia cultural de Nicaragua. En 1939 obtiene la licenciatura en Leyes en la Universidad de Oriente y Mediodía de Granada, Nicaragua. En 1939 viaja por primera vez a España, visitó Cádiz, Sevilla y Santander. Ingresó a la Academia en 1945 siendo Canciller de Nicaragua la cual dirigió hasta su muerte. Fue director del diario La prensa en 1993. Entre su obra tenemos poesía, ensayo y en el teatro están: "*Por Los Caminos van los campesinos*", 1957, "*El coro y la máscara*", 1991, que contiene tres piezas: "*Death*", "*Johana Mostega*" y "*Un Muerto pregunta por Julia*". El 2 de enero de 2002, fallece a causa de un paro respiratorio. Fue sepultado en Granada.

**2.9 Alberto Ordóñez.** (1914-1991). Dramaturgo nicaragüense. Nació en el poblado de Buenos Aires, Rivas, en 1914, vivió casi toda su vida en el exilio en Guatemala y Costa Rica, es por eso que su literatura no es muy conocida en Nicaragua, muere el 24 de agosto de 1991 en San José, Costa Rica, siendo uno de los poetas más representativos del grupo de vanguardia y del que se sabe muy poco. Ordóñez era primo hermano de Joaquín Pasos. Utilizó los seudónimos de Alborar y Fray Candil, para firmar los poemas.

Su sentido centro americanista compite con su sentimiento rivense, esta imagen de horizontes ilimitados le da a la obra de Ordóñez una característica especial: la alegría, el goce

de vivir, el sentido profundo y sagrado de comunión con la tierra. En su obra *La novia de Tola* se puede apreciar los siguientes elementos como: la metáfora, el habla coloquial y la identidad del nicaragüense que refleja el temor a lo desconocido, el respeto a las autoridades de la iglesia, los sacerdotes, sus expresiones y gestos exagerados, las supersticiones y alegría de sus personajes.

### Anexo III Cuadros

#### Cuadro 34. Autores, obras y características de la vanguardia europea.

Autor	Obra	Características
Jean Giraudoux (1882-1944)	<i>Intermezzo</i> (1933) u <i>Ondine</i> ( <i>Ondina</i> , 1939), <i>Anfitrión</i> (1938), <i>Electra</i> (1937) ( <i>La guerra de Troya no estallará</i> (1935), <i>La loca de Chaillot</i> (1943).	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Recorre a mitos de la antigüedad clásica.</li> <li>-Temas en relación a la guerra y la paz</li> <li>-El conflicto entre el ideal y la realidad está presente en su obra</li> <li>-Denuncia a la sociedad burguesa.</li> <li>-La incapacidad para actuar origina un sentimiento de culpabilidad o una pérdida de todos los valores racionales.</li> </ul>
Jean Anouilh (1910-1987)	<i>La Salvaje</i> (1938) <i>Antígona</i> ( 1942),	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Sus personajes luchan por la pureza a la que se sacrifica todo; para ser feliz, para vivir bien, son obligados a renunciar a los más profundos ideales, a la dignidad personal.</li> <li>-Hay lamentaciones sentimentales sobre la muerte del amor.</li> <li>-No hay desarrollo de la acción porque la fatalidad es inevitable.</li> <li>-En sus dramas de pasión juvenil, los amantes se reúnen y se lamentan del destino que los abrumba cuando el telón descende por última vez</li> <li>-El tema recurrente en su obra es que la sociedad destruye el amor y la vida.</li> </ul>
Jean Cocteau 1889-1963)	<i>Ubu Roi</i> ( <i>Ubu rey</i> ) estrenada en 1896	<ul style="list-style-type: none"> <li>Incursionó en todos los terrenos artísticos y literarios, muestra la enorme y extravagante parodia que se da desde la primera palabra hasta llegar a un final caótico, con una</li> </ul>

		constante y decidida abolición de las realidades lógicas del lugar y espacio escénico, del diálogo teatral y psicología de los personajes.
Antonin Artaud (1896-1948),	<i>Le théâtre de la cruauté (El teatro de la crueldad, 1935).</i> Artaud pedía un teatro de la crueldad que buscara la liberación.	Pasó por el surrealismo, se hizo famoso por sus espectaculares excentricidades y blasfemias, El influjo que ejerció después de su muerte en el teatro de vanguardia es propugnando el retorno a una mentalidad primitiva, y de liberación de todo condicionamiento racional por la crueldad.
Luigi Pirandello (1867-1936)	<i>Seis personajes en busca de autor (1921), Enrique IV, (1922), Esta noche se improvisa, (1930).</i>	Pirandello transforma la escena e incursiona con una nueva técnica que trastoca todas las convenciones dramáticas.
Hugo Betti (1892-1953) magistrado que ejerció su carrera durante 30 años y se dedicó al teatro,	<i>La Patrona, 1927. Corrupción en el palacio de justicia, (1949), Delito en la isla de las cabras (1950), El jugador (1951).</i>	Su trágica y angustiada visión del mundo moderno se plasma en su obra a través de sus personajes y de su intensidad.
Bertolt Brecht (1898-1956).	<i>Baal (1918) Tambores en la noche, (1919), Mann ist Mann (Hombre por hombre, (1925)</i>	Utiliza procedimientos del expresionismo y técnicas de montaje que intercala con estados de ánimo y acontecimientos, con agudos contrastes. Su mayor contribución al teatro es haber restaurado las dimensiones clásicas de significado-histórico, moral y personal que habían desaparecido del teatro moderno. Utiliza la teoría del Distanciamiento que tanta

		influencia ha ejercido en el teatro contemporáneo.
Samuel Becket (1906-1989)		Samuel Beckett manifiesta que en él la crítica social se opaca y se divorcia de la realidad:
Eugene Ionesco (1912-1994)	<i>La soprano calva</i> (1950), <i>Rinoceronte</i> (1959)	En sus personajes describe a gente que ha perdido su identidad, pero ya no están rodeados por la seguridad que les ofrece un ambiente burgués. Han perdido también su inocencia; sus personajes hombres y mujeres que carecen de conciencia en un sentido tanto cognoscitivo como moral. Incluso su sexo es incierto
Jean Genet (1910-1986)	<i>Las criadas.</i> (1947)	En sus personajes describe a gente que ha perdido su identidad, pero ya no están rodeados por la seguridad que les ofrece un ambiente burgués. Han perdido también su inocencia; sus personajes son hombres y mujeres que carecen de conciencia en un sentido tanto cognoscitivo como moral. Incluso también su sexo es incierto en sus protagonistas.
<i>Erwin Piscator</i> (1893-1966)	<i>De la mañana a la media noche</i> , (1916) y <i>Gas</i> , (1918-1920).	Reveló las grandes posibilidades de efectos inéditos procedentes a menudo de técnicas cinematográficas
George Káiser (1878-1945)		Impuso una nueva concepción de un teatro anti-sicológico y anti-pintoresco, agresivo y contrastado. Aborda los problemas del hombre en la era industrial esclavo de la máquina.

## **Anexo IV Entrevistas. (Preguntas dirigidas)**

### **4.1 Entrevista a directores**

La vanguardia nicaragüense (Entrevista)

-¿Cuál es el papel de subjetividad en la composición interna de los textos dramáticos de la vanguardia?

-¿Las obras dramáticas de la vanguardia nicaragüense tienen una orientación individualista aun cuando hay trabajos colectivos?

-¿De qué manera es posible distinguir el componente expresivo o el simbólico de la expresión de una obra de arte de la vanguardia?

-¿Cuáles son los elementos que determinan que una obra pertenece a la vanguardia teatral de esa época 1930-60?

-Porqué considera usted que *La novia de Tola / Chinfonía Burguesa/La Petenera/Por los caminos van los campesinos* pertenecen a la vanguardia nicaragüense?

-Cuál ha sido su experiencia al dirigir, trabajar un personaje, leer la obra o ver la representación de la obra *La novia de Tola/ Chinfonía burguesa/Por los caminos van los campesinos/La Petenera*. Explique

#### 4.1.1 Entrevista a los actores de *Chinfonía Burguesa, Novia de Tola, Por los caminos van los campesinos, La Petenera* en Nicaragua.

1. ¿*Chinfonía Burguesa, Novia de Tola y Por los caminos van los campesinos* se considera un clásico de la vanguardia nicaragüense por su valor como texto literario o por su valor como espectáculo teatral?
2. ¿Qué papel representó en *Chinfonía Burguesa, Novia de Tola, Por los caminos van los campesinos, La Petenera* y que significó para usted?
3. ¿En qué año y cuantas veces representó ese papel?
4. ¿Cuáles son las características que tiene su personaje?
5. ¿Qué relación tiene su personaje con los otros personajes?
6. ¿Los personajes de *Chinfonía Burguesa/ Novia de Tola/ Por los Caminos van los campesinos, La Petenera* son reales, simbólicos o imaginarios?
7. ¿Por qué la temática de *Chinfonía Burguesa / Novia de Tola/ Por los Caminos van los campesinos, La Petenera* es vigente si fue escrita en 1931-33?
8. ¿Considera que la puesta en escena de la obra *Chinfonía Burguesa* bajo la dirección del Maestro Erasmo Alizaga tiene mucha relación con la propuesta de los autores y sus expectativas como actor-actriz?
9. Algún comentario que le gustaría hacer.

## 4.2 La vanguardia guatemalteca (Entrevista)

### Entrevista a actores, directores y público.

-¿Cuál es el papel de subjetividad en la composición interna de los textos dramáticos de la vanguardia?

-¿Las obras dramáticas de la vanguardia nicaragüense tienen una orientación individualista aun cuando hay trabajos colectivos?

-¿De qué manera es posible distinguir el componente expresivo o el simbólico de la expresión de una obra de arte de la vanguardia?

-¿Cuáles son los elementos que determinan que una obra pertenece a la vanguardia teatral de esa época 1930-60?

-Porqué considera usted que *Émulo Lipolidón* de (Miguel Ángel Asturias) y *Papa Natas* y *El Canciller Cadejo* de (Manuel Galich) pertenece a la vanguardia?

-Cuál ha sido su experiencia al trabajar un personaje, leer la obra o ver la representación de la obra *El Canciller Cadejo*, *Papa Natas* o *Lipolidón*.



### 4.3 La vanguardia salvadoreña (Entrevista)

#### Entrevista a actores, directores y público.

-¿Cuál es el papel de subjetividad en la composición interna de los textos dramáticos de la vanguardia?

-¿Las obras dramáticas de la vanguardia nicaragüense tienen una orientación individualista aun cuando hay trabajos colectivos?

-¿De qué manera es posible distinguir el componente expresivo o el simbólico de la expresión de una obra de arte de la vanguardia?

-¿Cuáles son los elementos que determinan que una obra pertenece a la vanguardia teatral de esa época 1930-60?

-¿Por qué considera usted que Luz Negra de (Álvaro Menéndez Leal), La ira del Cordero de (Roberto Arturo Menéndez) y Funeral Home de (Walter Béneke) pertenece a la vanguardia?

-¿Cuál ha sido su experiencia al trabajar un personaje, leer la obra o ver la representación de la obra *La ira del Cordero, Luz Negra y Funeral Home*

#### **4.4 Entrevista seleccionada Zaida Urbina (Actriz y Dramaturga) Nicaragua**

##### **1-¿Chinfonía burguesa se considera un clásico de la vanguardia nicaragüense por su valor como texto literario o por su valor como espectáculo teatral?**

*Chinfonía burguesa* se considera un clásico de la vanguardia nicaragüense por su valor como texto literario; porque es la pieza teatral que nos remite a una época, con los valores y estilos de vida burgueses su mal gusto e ignorancia cultural. De este modo los vanguardistas José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, comienzan por enseñarse en su propia clase social a la que reclaman una cultura nacional, que sea tanto vernácula como universal; un reclamo que termina buscando el regreso a la tradición patriarcal incontaminada con su propio lenguaje poético, la búsqueda incansable de formas y estilos, la grandeza de convertir el lenguaje poético en lenguaje común. Estos elementos son un parámetro que determinan cambios de una época (vanguardismo) plasmados en la pieza teatral *Chinfonía burguesa* por lo tanto este texto se considera un clásico de la vanguardia nicaragüense.

##### **2-¿Qué papel representó en Chinfonía Burguesa y que significó para usted?**

Mi personaje en *Chinfonía burguesa* fue el de Fifí, hija de don Chombón y doña Chomba y novia del poeta. Vivo una rebeldía en el seno de un hogar de falsos valores y represión para no dejarme vivir un idilio con el hombre que amo porque es un pobre poeta frustrado y sin dinero; sin embargo, corro mi riesgo y me embarazo y se arma una hecatombe en la familia. Puedo decir que siempre me identifiqué con este personaje, tal vez porque se parece a mí. Desde un principio lo disfruté, lo amé, ahora después de tantos años creo que sólo es mío tanto que la música de salida de Fifí, donde la oigo me hace vibrar porque también es mía. Esta obra me hizo vivir una fantasía caprichosa y absurda que amo y siempre recordaré.

##### **3-¿En qué año y cuantas veces representó ese papel?** Desde 1991 hasta nuestros días. Después de noventa veces perdí la cuenta.

**4-¿Cuáles son las características que tiene su personaje?** Las características de mi personaje son: mimada, caprichosa, coqueta, soñadora, niñaona, rebelde, divertida, sensual y sincera.

**5-¿Qué relación tiene su personaje con los otros personajes?**

Mi relación con cada uno de los personajes de la obra es muy estrecha, a pesar de las divergencias con mis padres, ellos son necesarios para que Fifi viva la emoción de los amores furtivos, la criada Norberta es mi celestina, los muebles mis cómplices y testigos de todo lo que sucede en la sala, los dependientes mantienen distraído a mi padre don Chombón, mientras yo me veo con el poeta, mi amado y la muerte que es inherente en nuestras vidas, nos aterroriza y “nos lleva en su costal a la zumba marumba”.

**6-¿Los personajes de Chinfonía son reales, simbólicos o imaginarios?**

Los personajes de la Chinfonía son simbólicos porque representan los antivalores y decadencia cultural, social y política de una época. Representados de forma burlesca, irónica y absurda.

**7-¿Por qué la temática de Chinfonía es vigente su fue escrita en 1931?**

La temática de la Chinfonía es vigente porque los valores humanos no cambian y siempre habrá una voz que se eleve en el ámbito artístico o cualquiera en que las deformidades del ser se miren a sí mismas y se representen en pro de un cambio.

**8-¿Considera que la puesta en escena de la obra bajo la dirección del Maestro Erasmo Alizaga tiene mucha relación con la propuesta de los autores y sus expectativas como actor-actriz?**

Leí varias veces la Chinfonía Burguesa sin conocer ninguna puesta en escena que interfiriera mi entendimiento, ni comentarios y a pesar que es un texto tan creativo yo no le encontraba pié ni cabeza, hasta que empezamos a montar la obra bajo la dirección del Profesor Erasmo Alizaga fue que le encontré el hilito al ovillo y después de varias puestas, lo disfruté al máximo, entendiendo al fin, esos personajes divertidos, absurdos pero representativos. Yo creo que los autores de esta obra se hubieran deleitado satisfactoriamente

en ver que se ha interpretado de manera genial su creación literaria porque estos personajes tomaron vida en manos del director Alizaga gracias al ingenio de los autores y a la entrega y talento de sus actores y actrices.

**4.5 Entrevista a directores.** La vanguardia nicaragüense (Entrevista a Erasmo Alizaga Reyes) Director de la Escuela Nacional de Teatro y de la obra *Chinфонía Burguesa* de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos con el Grupo de Teatro Comedia Nacional. Cabe señalar que este grupo es uno de los grupos nacionales más representativos de Nicaragua fundado por Socorro Bonilla Castellón en 1965.

Leí en ventana un artículo que decía que un señor cubano había montado la *Chinфонía Burguesa* en Nicaragua. Yo no conocía la obra en ese momento lo que leí fue el poema de la *Chinфонía Burguesa* y después en un fascículo de tres obras de teatro en donde estaba *Chinфонía Burguesa*, *La novia de Tola* y *Doña Ana* no está aquí me puse a leer la obra, La leí rapidísimo y la volví a leer, se lee en menos de diez minutos *Chinфонía Burguesa* que tiene tres páginas solamente, con una introducción y un epílogo. Al final me llamó la atención la obra porque la leí la primera vez y no entendí, la leí nuevamente y medio entendí, hasta que la leí varias veces y me llamó mucho más la atención. Después como impartía clases en el Instituto Ramírez Goyena ahí comencé a enseñársela a mis alumnos para que la conocieran y fui conociéndola mejor con los muchachos y me fue gustando mucho más a medida que la leía con los estudiantes, fui encontrando algo nuevo y así fui descubriendo los valores de esta obra. La genialidad de este texto contenida en tres páginas.

Bueno por esas casualidades de la vida se iba a realizar un festival en Nicaragua y el festival era solo de autores nicaragüenses. Yo les propuse a los compañeros de Comedia Nacional montar *Chinфонía Burguesa*. La primera reacción de muchos de ellos fue, que porqué montar esa obra si no tenía nada, sin embargo, yo insistí en que la pusiéramos y la directora general de Comedia Nacional Doña Socorro Bonilla Castellón dijo que el señor que había montado la obra el cubano (José Martínez) que esa puesta en escena de la obra era insuperable.

La verdad es que no me motivó el superar la puesta en escena, porque ni la conocía ni la había visto, lo que sí me encantaba mucho era la obra que en tres páginas contaba una historia excelente. Me parecía tan excelente porque estaba hecha con material nuestro, material nicaragüense, una obra que estaba dentro de la vanguardia y una obra excelente para

mí en ese momento. Ahora el reto que venía, era el montaje de la obra, y el convencer a mis compañeros de la grandeza de esta pequeña obra, tan grande a la vez, que competía incluso con el teatro del absurdo de Ionesco... Nos pusimos a trabajar con cierta apatía todavía de algunos compañeros. Empecé a trabajar con cada uno de ellos, incluso con una de las actrices tuve un conflicto porque no quería hacer uno de los personajes que son prototipos dentro de la obra como es el de Norberta Berta Tuerta, pero al final ella accedió hacer el personaje y cada uno de ellos, de acuerdo a como los iba guiando en la puesta en escena pero también además en la construcción del personaje y esto permitió que ellos se fueran enamorando de sus personajes... Otro de los retos fue la música, la obra tiene una hora de música, muchos dirán, pero cómo puede tener una hora de música, si la obra solo tiene diez minutos en leerla...lo que pasa es que una cosa es la obra literaria y otra es la puesta en escena.

La puesta en escena tiene una duración de una hora y cinco minutos. La música es fundamental para la puesta en escena. En ese tiempo no se podía conseguir mucha música de la época, me costó mucho conseguir música que me satisficiera, sin embargo fui buscando y consultando porque en ese tiempo la música estaba en casete no existía el disco de acetato y total que cada día oía mucha música y al final pude hacer una selección que me satisfizo para la puesta en escena y ya con los actores empatados con la obra se presentó el día del estreno en el Festival de autores nicaragüenses en 1991, en la Sala Pilar Aguirre del Teatro Nacional Rubén Darío, el mismo lugar donde se había puesto años anteriores y pienso que la reacción del público es lo que me dio a mí la pauta que había sido un éxito. El final de la obra es un final que tiene un cierre muy interesante y fue la reacción del público el que señaló el éxito de la obra.

Cada vez que se presenta es el público el que dice que le ha gustado la puesta en escena de la obra. Ya han pasado veintiocho años desde que se estrenó la primera vez y continúa poniéndose en el repertorio de Comedia Nacional con el mismo elenco en los personajes de base como Don Chombón, Doña Chomba, Fifí, El Pueta y Norberta solo se han cambiado La muerte y los muebles. La puesta en escena sigue siendo la misma, aunque algunos de mis alumnos me han dicho que la van a superar, pero la verdad es que yo nunca pensé en decir que esta puesta en escena va a ser la única y no habrá otra más que esta. Pero la verdad es que mucha gente dice que ha sido una puesta excelente. Esa es mi experiencia con la obra *Chinfonía Burguesa* una obra que después del Güegüense considero que es la mejor de

nuestro teatro nicaragüense, escrita por dos genialidades José coronel Urtecho y Joaquín Pasos. Me imagino que esas dos genialidades fueron los que lograron esta obra que es una joya de la dramaturgia nicaragüense.

## **Anexo V Fotos de presentación de obras de la vanguardia**



Greneth Calderón Ortiz y Sergio Ramírez Zapata (Escenas de la Obra Novia de Tola al aire libre, con el Grupo TEUNAN Generación 2009 en un Colegio de Granada, Nicaragua). Dirección: Mayra Bonilla Martínez. (Fotos archivo personal)



Greneth Calderón Ortiz y Sergio Ramírez Zapata (Escenas de la Obra Novia de Tola con el Grupo TEUNAN Generación 2009). Dirección: Mayra Bonilla Martínez. (fotos archivo personal).



teatro nacional  
*Quinta Avenida*

*Grupo de Teatro*  
**MAYBOARTE**

*Presenta*

*La novia de Tola*



*Dirección Artística Mayra Bonilla*

20 de Agosto 2015  
7:00 P.M.  
Sala Experimental Pilar Aguirre  
Entrada General C\$ 100



Elenco de novia de Tola en el Teatro Nacional Rubén Darío (2015). (Fotos archivo personal).





Escena de la Obra Novia de Tola Trigueña (Ruth Ruiz), doña Serapia (Gerfina Morales) y Lacito (María Auxiliadora Solís). (Fotos archivo personal Mayboarte).



Greneth Calderón, Alessandro lindo, y Sergio Ramírez Zapata en la Obra Novia de Tola. Teatro Nacional Rubén Darío. 2015 en Nicaragua (Fotos archivo personal).



Edwin Chávez (Ñor Román), Omar Díaz (Alcalde), María Rosa Alizaga (Alcaldesa) y Gerfina Morales (Señora Román). Padres del novio y de la novia en la obra *La novia de Tola*.



Padres de la novia María Rosa Alizaga, Greneth Calderón y Omar Díaz en la obra *La novia de Tola* en el Teatro Nacional Rubén Darío en el 2015 Nicaragua. (Fotos archivo personal).



Ruth Ruiz, María Auxiliadora Solís, Mayra Bonilla en *La novia de Tola* 2015 en el Teatro Nacional Rubén Darío. Nicaragua. (Fotos archivo personal Mayboarte)



Elenco y público durante y después de la presentación de la obra *La novia de Tola* en el Teatro Nacional Rubén Darío (2015). Nicaragua. (Fotos archivo personal Mayboarte).



teatro nacional  
*Quinta Esfera*

*Grupo de Teatro*  
**MAYBOARTE**

*Presenta*

*La novia de Tola*



*Dirección Artística Mayra Bonilla*

20 de Agosto 2015

7:00 P.M.

Sala Experimental Pilar Aguirre

Entrada General C\$100



Amigas de La Chinta en la obra: La novia de Tola de Alberto Ordóñez en el Teatro Nacional Rubén Darío 2015. Managua, Nicaragua. (Fotos archivo personal Mayboarte).



María Rosa Alizaga Bonilla (Personajes de la Butaca y El dependiente 2 en la Obra *Chinfonia Burguesa* 2010). Dirección: Erasmo Alizaga Reyes. (Fotos archivo personal).



Sergio Alfredo Ramírez Zapata (Personaje del Sofá en la Obra *Chinфонia Burguesa* 2010. Dirección: Erasmo Alizaga Reyes. (Fotos archivo personal)



Escena del saludo final de la obra *Chinfonía Burguesa* en el Teatro Nacional Rubén Darío 2016. Grupo Comedia Nacional. Dirección: Erasmo Alizaga Reyes. Fotografía de Hellen (Silvia Aguilar). Managua, Nicaragua



Aníbal Almanza (Don Chombón) y Mayra Bonilla (Norberta) en la obra *Chinfonía Burguesa* en el Teatro Nacional Rubén Darío 2016. Grupo Comedia Nacional. Dirección: Erasmo Alizaga. Fotografía de Hellen (Silvia Aguilar). Managua, Nicaragua



El epilogo escena final de la obra *Chinfonía Burguesa* en el Teatro Nacional Rubén Darío 2016. Grupo Comedia Nacional. Dirección: Erasmo Alizaga Reyes. Fotografía de Hellen (Silvia Aguilar). Managua, Nicaragua

Víctor Alfonso Echeverría y César Augusto Cova son Moter y Goter en *Luz Negra*.  
Dirección general, J. Edgar Mozoub. El Salvador 2017 (Fotografía La Zebra # 8 agosto 2016).







César Augusto Cova, es Moter un luchador revolucionario en la pieza de Álvaro Menen Desleal. Dirección general, J. Edgar Mozoub. El Salvador, 2017. (Fotografía La Zebra # 8 agosto 2016).



Una escena de “Luz negra”, Oscar Eli al centro, de Goter y Moter. De Álvaro Menen Desleal. Con César Augusto Cova, Víctor Alfonso Echavarría, Oscar Elí, Aníbal Nobel y Damiana Reyes. Escenografía, vestuario y utilería, Arberto Fernández. Maquillaje, Damiana Reyes. Regidor de escena, Pedro Vargas. Dirección general, J. Edgar Mozoub. El Salvador. 2017. (Fotografía La Zebra # 8 agosto 2016).



Luz Negra. Víctor Alfonso Echavarría encarna a Goter un ladrón y estafador. Dirección general, J. Edgar Mozoub. El Salvador. (Fotografía La Zebra # 8 agosto 2016).

## Anexo VI Programas

EL GRUPO ARTISTICO "TALIA" DE LA UNIVERSIDAD POPULAR DE  
GUATEMALA

presenta

# papanatas

obra en tres actos, de manuel galich

reparto

eva notas	luvia ruth centeno
rita	maría del rosario catalán
clarita	eva ninfa mejía
catarina	bety ortiz
lolo notas	manuel lisandro Chávez
marcos	catarina álvarez
césar	manuel corleto
turito	césar castillo
empleado	fernando morales ardavin

director huésped  
césar augusto avilés

director titular	manuel lisandro Chávez
escenografía	GAT
luminotecnia	ricardo garcía y claudio lanuza
tramoya	lisandro garcía
ayudantes	marco antonio navarro y filiberto cruz

27 y 28 de setiembre a las 21. horas  
29 y 30 de setiembre a las 16.15 y 21.15 horas

CONSERVATORIO NACIONAL

**luneta... Q 0.50**                      **palco... Q 0.25**

PRIMER FESTIVAL DE TEATRO 17

### Manuel Galich

Guatemalteco de nacimiento, graduado como Licenciado en Derecho en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, no necesita una presentación; su labor en el campo teatral ha destacado tanto nacional como internacionalmente. En su obra, como en la de los buenos escritores encontramos varios momentos: de su primera etapa recordamos "Hijo el Bachiller", y otras ampliamente conocidas en nuestro país, entre las que destaca "El Canciller Cadejo"; en su segunda etapa, más seria y más madura, encontramos "El Papa-Natas", y "La Mugre"; y por último tenemos al autor completo, perfectamente definido y con absoluto dominio de las técnicas teatrales, dando a luz obras de la calidad de "El Pescado Indigesto", que fuera magistralmente estrenada por el Teatro de la Universidad Popular, y el "Pascual Abah".



Incansable en el campo de las letras, le encontramos actualmente colaborando como miembro activo de la "Casa de las Américas".

La obra "El Canciller Cadejo" es una obra basada en leyendas y tradiciones populares, con un rico argumento que pone en juego la realidad y la fantasía. Utiliza en ella, el autor, la inocencia popular y sus creencias sobre diferentes espantos nacionales, que en el escenario toman cuerpo y figura, para realizar una trama de profunda crítica social, que no obstante el tiempo en que fue escrita la obra no ha perdido su actualidad, llegando a tocar en el campo de la fantasía, los ardides de la política actual, junto con situaciones jocosas que en determinado momento llegan a convertirse en tragedia, dándole al final un toque de pesimismo que provoca en el espectador la meditación.

El lenguaje de la obra, aunque rico en matices literarios, mantiene una sencillez, que la hace asequible a todo tipo de público.



TEATRO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Presenta

## El Canciller Cadejo

Obra en un prólogo, tres actos y  
un epílogo del autor guatemalteco  
*Manuel Galich.*

ELENCO ARTISTICO:

ANA JUDITH CASTRO  
RENATA GABY DOMINGUEZ  
THELMA LOPEZ  
MIRIAM COLON  
MARIA ELENA HERNANDEZ  
ZELMA PORRES  
DAYSI SOSA  
JOVITA ILLESCAS  
GUILLERMO GALDAMEZ  
JORGE GARCIA LOPEZ  
MARCO ANTONIO SANTIZO  
ORLANDO CAJAS  
RODOLFO PADILLA LIRA  
GUILLERMO GOMEZ  
CARLOS ROBERTO PONCE

ELENCO TECNICO:

RENATA  
CARLOS ROBERTO PONCE  
LISANDRO GARCIA  
RICARDO GARCIA  
FILIBERTO CRUZ  
MARIO RAMIREZ  
ROLANDO ARTURO SANCHEZ  
LEOPOLDO SANCHEZ  
ROLANDO GONZALEZ  
JOSUE ELISEO VELIZ SOTOMAYOR

Tramoya y equipo técnico,  
cortesía de Bellas Artes y Patronato GADEM.

Dirección Artística:

ROBERTO DIAZ GOMAR

Primer acto: en el siglo XX.

Segundo y tercer actos: en la corte del Rey Perico.

Epílogo: en el quinto infierno.

27, 28 y 29 octubre  
30 octubre  
31 octubre

21:15 horas  
16:30 y 21:15 horas  
16:30 horas

Admisión

Estudiantes y

obreros con carnet

TEATRO DE CAMARA GADEM

8a. Av. 12-15, zona 1

