

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

EL TEATRO DOCUMENTAL Y LA TEOLOGIA DE LA LIBERACION
EN EL MARTIRIO DEL PASTOR, DE SAMUEL ROVINSKI

Tesis para optar al grado de
Licenciatura en Literatura y Lingüística
con énfasis en español

Sustentante:

JUSTINO BANDA CAMPOS

CAMPUS UNIVERSITARIO OMAR DENGO
HEREDIA, COSTA RICA
1990

A Monseñor Romero Pastor y Profeta
del pueblo salvadoreño

IN MEMORIAM

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Juan Durán Luzio por su excelente orientación en el desarrollo de este trabajo, y por su motivación brindada.

Al Dr. Enrique Guang Tapia, Rector del Seminario Nazareno de las Américas por su apoyo económico.

A Andrea Guevara por su constante apoyo y gran estímulo.

INDICE

	<u>Página</u>
INTRODUCCION	1
1. DELIMITACION Y JUSTIFICACION DEL TEMA	2
2. OBJETIVOS	3
3. DELIMITACION DEL CAMPO DE ESTUDIO	3
4. DELIMITACION DEL CORPUS	5
4.1 Obras documentales de la tradición europea ...	5
4.2 Obras documentales hispanoamericanas	6
5. HIPOTESIS	7
6. METODOLOGIA	8
7. ESTRUCTURA GENERAL DE LA INVESTIGACION	12
 CAPITULO I: EL TEATRO DOCUMENTAL Y SU INFLUENCIA EN AMERICA LATINA	 13
1. EL TEATRO DOCUMENTAL DE LA TRADICION EUROPEA .	14
1.1 Origen	14
1.2 Características	16
1.3 Representantes y obras	19
1.3.1 Erwin Piscator	19
1.3.2 Peter Weiss	23
1.3.3 Rolf Hochhuth	33
1.3.4 Bertolt Brecht	40
2. EL TEATRO DOCUMENTAL Y SU INFLUENCIA EN AMERICA LATINA	46
3. CONCLUSIONES PARCIALES	66
 CAPITULO II: ESTADO DE LA CUESTION Y NOTA BIO- BIBLIOGRAFICA	 69
1. ESTADO SITUACIONAL DE <u>EL MARTIRIO DEL PASTOR</u> ..	69
1.1 De su publicación	69
1.2 De trabajos previos: tesis de grado y artículos	70
1.3 De su escenificación	75
1.4 De la crítica sobre la obra	81
2. NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA DE SAMUEL ROVINSKI	85
2.1 Apuntes biográficos	85
2.2 Apuntes bibliográficos	86

3.	CONCLUSIONES PARCIALES	91
CAPITULO III: ANALISIS TEXTUAL Y CONTEXTUAL DE <u>EL MARTIRIO DEL PASTOR</u>		93
1.	ANALISIS FORMAL DEL TEXTO DRAMATICO	94
1.1	Fábula	94
1.2	Análisis de la estructura formal	96
1.2.1	Descomposición de la cadena dramática	96
1.2.2	Cuadro de cuantificación	103
1.2.3	Interpretación	103
1.3	Análisis del espacio	107
1.4	Análisis de los actantes	112
1.5	Análisis del tiempo	134
1.6	Análisis de otras realidades signicas	137
2.	ANALISIS CONTEXTUAL DE <u>EL MARTIRIO DEL PASTOR</u>	146
2.1	Justificación	146
2.2	Antecedentes	147
2.3	Análisis contextual	153
3.	CONCLUSIONES PARCIALES	169
CAPITULO IV: LA TEOLOGIA DE LA LIBERACION EN <u>EL MARTIRIO DEL PASTOR</u>		172
1.	DEFINICION Y NOTAS HISTORICAS	173
1.1	Introducción	173
1.2	Definición de Teología de Liberación	173
1.3	Apuntes históricos de la Teología de la Liberación	175
1.3.1	Período de gestación	175
1.3.2	Formulación definida de la Teología de la Liberación	177
1.3.3	Difusión e interpretación de la Teología de la Liberación después de la Conferencia de Medellín 1968-78	178
1.3.4	La Teología de la Liberación desde Puebla (28 de enero al 13 de febrero de 1979) a 1980	179
2.	ANALISIS DE LAS UNIDADES TEMATICAS	182

CONCLUSIONES GENERALES	223
APENDICE	228
BIBLIOGRAFIA	239

INTRODUCCION

1. DELIMITACION Y JUSTIFICACION DEL TEMA

Dentro de la dramaturgia costarricense nos hemos propuesto desarrollar El teatro documental y la Teología de la Liberación en "El Martirio del Pastor", de Samuel Rovinski.

Son varias las razones que nos han motivado a abordar este tema. Por una parte, éste no ha sido estudiado en el medio académico del país; en general las escuelas de literatura se interesan más en el estudio de la narrativa y la lírica, por lo que casi existe un vacío en lo que se refiere al análisis literario-teatral. Otra razón esencial: El Martirio del Pastor tiene una gran relevancia contemporánea, ya que valiéndose de elementos que configuran el teatro documental -parte fundamental del tema en que se centra nuestro interés-, rescata un momento de la historia conflictiva centroamericana, específicamente de El Salvador, en la que sobresale la figura de Monseñor Romero, conocido en la actualidad como mártir de la Iglesia y del pueblo salvadoreño.

Así mismo, como estudiantes de literatura y de teología nos proponemos profundizar en el estudio del teatro documental, y también investigar si la posición teológica, bajo la cual se representa a Monseñor Romero en la obra dramática, se enmarca dentro de los criterios de la Teología de la Liberación. Por lo tanto, se espera que el tratamiento de esta temática sea un aporte para los estudios del análisis literario-teatral costarricense.

2. OBJETIVOS

- 2.1 Estudiar el teatro documental europeo y la influencia que ha tenido en América Latina, a través de obras representativas.
- 2.2 Precisar el estado situacional de El Martirio del Pastor.
- 2.3 Analizar formalmente el texto dramático para descubrir los rasgos característicos del teatro documental.
- 2.4 Establecer una relación homológica entre los acontecimientos del texto dramático y los del contexto histórico.
- 2.5 Analizar los temas de la Teología de la Liberación presentes en la fuente dramática.
- 2.6 Contribuir al análisis literario de la obra de Samuel Rovinski.

3. DELIMITACION DEL CAMPO DE ESTUDIO

En primera instancia queremos puntualizar que dentro de la globalidad del quehacer teatral que incluye texto y representación escénica, nos hemos limitado a realizar un análisis de lo específicamente literario de El Martirio del Pastor. Esto obviamente, obedece a que este estudio es una especialización que gira en torno a la literatura y no al espectáculo teatral. Dentro de este postulado nos acogemos a una consideración general sobre el estudio de la obra dramática

que José María Díez Borque establece con las siguientes palabras: "Un texto A que sería el texto dramático formalizado por medio de la escritura y cuya comunicación es básicamente lingüística, y un texto B, que sería el texto escénico y cuya comunicación es visual y acústica" (1). Por lo tanto, optamos por analizar la primera parte básica propuesta en este postulado.

Por otra parte, de acuerdo con la naturaleza del tema, nos vemos obligados a realizar un estudio de la dramaturgia documental europea. En esta tarea nos referiremos, en forma esencial, a algunas obras dramáticas de cuatro dramaturgos alemanes fundadores de este tipo de teatro: Erwin Piscator, Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Bertolt Brecht.

Así mismo para estudiar la importancia que ha tenido el teatro documental en Hispanoamérica, tenemos en consideración a siete dramaturgos latinoamericanos que dentro de su producción han escrito algunas obras relacionadas con ese tipo de teatro: Isidora Aguirre, de Chile; Vicente Leñero, de México; Jorge Goldenberg, de Argentina; Albio Paz Hernández, de Cuba; Enrique Buenaventura, de Colombia; Miguel Rojas y Samuel Rovinski, de Costa Rica.

(1) Citado por María Lourdes Cortés, La producción de sentido de la dramaturgia de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. Tesis (San José: Universidad de Costa Rica, 1987), p. 3.

Acerca del análisis de las obras de estos dramaturgos, queremos señalar que éste no será exhaustivo, sino que nos limitaremos a extraer aspectos principales que contribuyen a dilucidar nuestra primera hipótesis. El Martirio del Pastor será objeto de un estudio más profundo.

4. DELIMITACION DEL CORPUS

Para el estudio del teatro documental hemos determinado un corpus preciso. Este comprende obras consagradas de la tradición europea, como seleccionadas de la dramaturgia latinoamericana.

4.1 Obras documentales de la tradición europea

De Erwin Piscator se estudia más su técnica que su producción literario-teatral; por eso, en la investigación se mencionan algunas obras dirigidas por él, en cuyas representaciones introduce una serie de nuevos elementos técnicos que vinieron a constituir parte de las características del teatro documental.

De Peter Weiss se han escogido dos obras representativas: Discurso de los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de Vietnam y La Indagación (2). De

(2) Peter Weiss, Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de Vietnam. Barcelona: Lumen, 1974; La Indagación. México: Editorial Grijalbo, 1964.

Rolf Hochhuth se ha seleccionado su texto clásico El Vicario (3). De Bertolt Brecht se han considerado Galileo Galilei y Los días de la Comuna (4).

4.2 Obras documentales hispanoamericanas

Con el fin de señalar la influencia que ha tenido el teatro documental europeo en Latinoamérica, nos referiremos brevemente a las siguientes obras: Retablo de Yumbel, de Isidora Aguirre (5); El Juicio, de Vicente Leñero (6); Relevo 1923, de Jorge Goldenberg (7); Huelga, de Albio Paz Hernández (8); La Denuncia, escrita por Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (9). Por último, consideraremos Los

-
- (3) Rolf Hochhuth, El Vicario. México: Editorial Grijalbo, 1964.
- (4) Bertolt Brecht, "Galileo Galilei" en: Teatro Completo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966; "Los días de la Comuna" en Teatro Completo, ibid, 1955.
- (5) Isidora Aguirre, Retablo de Yumbel. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1987.
- (6) Vicente Leñero, El Juicio. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- (7) Jorge Goldenberg, Relevo 1923. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1975.
- (8) Albio Paz Hernández, Huelga. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1981.
- (9) Enrique Buenaventura, "La Denuncia" en: María Bonilla, El Teatro Latinoamericano en busca de su identidad cultural. San José, Cultur Art, 1988.

Nublados del día, de Miguel Rojas (10) y El Martirio del Pastor, de Samuel Rovinski, texto considerado como objeto central de análisis.

5. HIPOTESIS

Son dos las hipótesis que guían este trabajo de investigación, a saber:

5.1 La obra dramática El Martirio del Pastor, por sus contenidos y por la técnica que presenta, se coloca a la altura de la mejor tradición europea del teatro documental.

5.2 En El Martirio del Pastor se expresan los postulados básicos de la práctica y el pensamiento de la Teología de la Liberación.

Cuando hablamos de la mejor tradición europea del teatro documental se alude a aquella producción teatral de los mencionados dramaturgos alemanes Erwin Piscator, Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Bertolt Brecht, cuyas obras han sido escritas para fundamentar aquel tipo de teatro, y que han sido reconocidas como clásicas tanto en Europa como en Hispanoamérica. En efecto, algunas de éstas constituyen el corpus de esta investigación.

(10) Miguel Rojas, Los Nublados del día. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

De acuerdo con el segundo planteamiento hipotético, entendemos por postulados básicos los lineamientos fundamentales ideológicos que orientan la práctica de la Teología de la Liberación, cuyos principios, en El Martirio del Pastor, se expresan en diferentes categorías semánticas presentes, especialmente, en las homilias de Monseñor Romero.

6. METODOLOGIA

Para comprobar nuestra primera hipótesis estudiaremos, en primer lugar, las obras incluidas en el corpus de esta investigación. Luego procederemos a realizar un análisis formal del texto dramático de El Martirio del Pastor, en el que no aplicaremos un modelo metodológico exclusivo de acuerdo con principios de un solo teórico, sino que empleemos conceptos de varios conocedores de los problemas metodológicos del género dramático.

De acuerdo con esto, en primera instancia, el texto será sometido a un análisis de su estructura formal, el que consiste en una descomposición del encadenamiento dramático por escenas y post-escenas. Para tal efecto se propone la noción de escena definida por Antonio Tordera Sáenz como "una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio" (11). Desde este enfoque, cada situación o escena estará constituida por el lugar representativo y los actantes que se mueven en ésta.

Después de dar una interpretación de la estructura del encadenamiento dramático, procederemos a analizar las unidades de espacio, ya que en la obra estos elementos cobran gran significación, porque no solamente están los espacios que corresponden a las escenas en donde los actantes realizan las acciones, sino que también se perciben espacios a través de los diferentes tipos de films que se presentan en las escenas previas y en las post-escenas.

Seguidamente, analizaremos también los personajes de la obra. Pero en esto, queremos señalar que no utilizaremos la categoría personaje, según los análisis tradicionales, sino el término actante propuesto por A.J. Greimas, quien sostiene que un personaje es actante por lo que hace, y se constituye en personaje por lo que es (12). En este sentido, en El Martirio del Pastor, de acuerdo con la función que desempeñan los emisores del diálogo en las escenas, todos, de una u otra manera siempre están actuando positiva o negativamente; tales acciones los constituye como actantes.

(11) Antonio Tordera Sáenz, "Teoría y técnicas del análisis teatral" en: Jenaro Talens y otros, Elementos para una semiótica del texto artístico. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1987), p. 180.

(12) Citado por Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en: Análisis estructural del Relato. (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 4ª edición, 1976), p. 587.

Luego de determinar los actantes y sus relaciones, analizaremos también la unidad de tiempo en la obra, puesto que los hechos ocurridos se ubican en un tiempo determinado: como lo explica Wolfgang Kayser, al género dramático le es inmanente el tiempo como parte elemental de una obra teatral (13).

Analizaremos también las otras realidades signicas, cuyos elementos significativos están contenidos en el texto de las acotaciones para el director cuando se trate de la representación de la obra. Por consiguiente, estos recursos escénicos sugeridos en el texto secundario (acotaciones) merecen también un examen cuidadoso como parte del análisis del texto dramático (14).

Dentro del proceso de análisis, aclaramos también que los enunciados lingüísticos pronunciados por los actantes se denominan parlamentos, de acuerdo con el criterio de Gayol Fernández (15). Y cuando nos referimos al texto no pronunciado por los actantes, pero que aparece como sugerencias para el director de la representación, se denominan acotaciones, según

(13) Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria. (Madrid: Editorial Gredos, 4ª edición, 1976), p. 587.

(14) Cfr. Antonio Tordera, "Teoría y Técnicas del análisis teatral", op. cit., p. 217. Según este teórico una obra dramática como texto se divide en dos partes: los discursos (parlamentos) de los personajes y las acotaciones que sugieren al director del espectáculo los recursos escénicos para la representación.

(15) Gayol Fernández, Teoría Literaria II. (La Habana: Editorial Cultural, 1952), p. 156.

lo explica Boris Tomachevski. Así, unas, se refieren al escenario y a la ambientación; otras, sugieren los gestos, acciones y mímica de los distintos actantes (16). De esta manera, en la obra dramática desaparece el narrador, al modo tradicional, que es un elemento configurador del mundo épico, pero no por ello se deja de configurar un mundo mimético, pleno.

Como aspecto indispensable para la comprobación de la primera hipótesis, se hace necesario también hacer una relación de los acontecimientos del texto dramático con los del contexto histórico. Para esto recurriremos a las fuentes que se refieren a los hechos ocurridos en El Salvador desde 1972 hasta 1980. Los sucesos de los cinco primeros años (1972-1977) sirven como antecedentes de los tres siguientes que se rescatan en la obra.

Para la comprobación de la segunda hipótesis consideraremos algunos parlamentos de ciertos actantes religiosos, pero esencialmente analizaremos las homilias de Monseñor Romero que están incorporadas en la obra dramática como inter-texto. Para el desarrollo de los demás temas teológicos que nos servirán los libros y revistas más importantes que han sido escritos por estudiosos y reconocidos teólogos de la liberación.

(16) Boris Tomachevski, Teoría de la Literatura. (Madrid: Editorial Akal Universitaria, 1982), p. 217.

7. ESTRUCTURA GENERAL DE LA INVESTIGACION

Esta consta de cuatro capítulos esenciales. En el primero se analiza el teatro documental de la tradición europea y la repercusión que ha tenido en América Latina. En el segundo se desarrollo el estado de la cuestión y la nota bibliográfica de Samuel Rovinski. En el tercero se realiza el análisis textual y contextual de El Martirio del Pastor. En el último capítulo se abordan los temas de la Teología de la Liberación presentes en la obra dramática en estudio. Después de los capítulos, al final del trabajo se presentan las conclusiones generales, el apéndice y la bibliografía.

1. EL TEATRO DOCUMENTAL DE LA TRADICION EUROPEA

1.1 Origen

Entre otros acontecimientos, la Primera Guerra Mundial ocurrida en 1914, fue causa de grandes discusiones en Europa. Unos tenían una visión abstracta de la realidad social; por el contrario, otros, pretendían explicar que los acontecimientos bélicos obedecían a la ineficacia del sistema capitalista para dirigir los destinos de los países; y por esta razón, exigieron y dieron origen a una nueva visión de las esferas sociales, políticas, económicas, religiosas y artísticas (17).

La Revolución de Octubre (18) cuestionó también profundamente la escala de valores de la sociedad, valores que "desde finales del siglo XIX presentaban síntomas de descomposición y búsqueda de nuevas formas de contenidos más concordantes con una realidad social que no podía aceptar ya el concepto cerrado de arte como simple magia" (19).

(17) Cfr. Erwin Piscator, Teatro Político (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973), pp. 24-26.

(18) La Revolución de Octubre, es la llamada también la Revolución Rusa, ocurrida en 1917. En esta fecha es cuando el Comité Revolucionario dirigido por Lenin destituye al Gobierno Provisional, y Rusia cae en manos del Partido Comunista. Para más información véase el libro de Jaime Vicens Viver (Dir) Historia General Moderna (Barcelona: Montaner y Simón, 2ª edición, Tomo II, 1951), p. 493.

(19) Erwin Piscator, op. cit., p. 9.

Con el año 1918, se marca el fin de la Primera Guerra Mundial, y con ella, en la opinión de Maida Royero, "el fin también demoledor y trágico de todas las teorías idealistas, esteticistas y decadentes" (20).

Hacia el año 1923, en Alemania, dentro del mundo artístico, específicamente, en el campo teatral, surge una tendencia que se opone a la vez al naturalismo y al expresionismo. Es la "Neue Sachlichkeit" que se define como un intento de encontrar una concordancia entre el hecho descrito artísticamente y la realidad concreta. Uno de los teóricos de esta nueva escuela, Wilhelm Michel, afirmaba que "los autores de la Neue Sachlichkeit" apuntan a la cosa misma, a la vida misma, al objeto auténtico; que sus dramaturgos no tienen otro fin que la representación en la escena de la vida concreta de hoy y sus fuerzas" (21).

El resultado de este esfuerzo fue la "Zeitstück" (la obra de la época), un reportaje dramatizado, del que un crítico dijo que "la Seitstück" se contenta con la acción directa de los acontecimientos descritos, superando los casos individuales, hacia algo más esencial, y que su técnica consistía, como en el naturalismo, en representar crudamente algunos fragmentos de la realidad, tal como sucedieron en una

(20) Ibidem.

(21) Bernard Dort. Tendencias del Teatro actual (Barcelona: Editorial Fundamentos, 1975), pp. 116-117.

época determinada" (22). La Segunda Guerra Mundial fue también un acicate para que los dramaturgos europeos siguieran expresándose con más fuerza en la nueva tendencia teatral, puesto que esta segunda guerra, al igual que la primera, trajo consecuencias desastrosas para los que la vivieron y esto aceleraba las ideas de un cambio en las políticas de gobierno y en la escala de los valores sociales.

De esta manera, el teatro documento nace de las condiciones históricas conflictivas europeas, y específicamente, es invención de los alemanes según Corvin Michel (23). Pero para tener una concepción más amplia de lo que es el teatro documental, a continuación presentamos algunas características.

1.2 Características

Según Piscator, el teatro documento tiene como punto de partida el documento y no el individuo. En otras palabras, tiene que haber una relación lo más objetivamente posible entre los hechos históricos y sus personajes, pero no para tender a la neutralidad, sino en el sentido materialista de la historia (24), por eso también él mismo lo llama teatro político, en el

(22) Ibid, p. 117.

(23) Michel Corvin, Teatro Nuevo, (Barcelona: Ediciones Aikos-Tau, 1973), p. 117.

(24) La concepción materialista de la historia parte de la tesis de que la producción y con ella el intercambio de

sentido de que la actividad teatral, desde la perspectiva de un realismo documental, puede convertirse en arma revolucionaria dentro de un sistema dominante (25).

El teatro documento o teatro de los hechos como lo llaman los ingleses, trata de representar en el escenario acontecimientos auténticos de la realidad, como lo señalaba Piscator que "el mejor teatro es siempre la realidad" (26).

El teatro documento requiere de un profundo conocimiento del tema, sobre todo, si es la historia más reciente, y por eso, implica un serio trabajo de investigación y una ardua labor en la organización de los hechos (27).

El propósito del teatro documento es sacar a la luz los hechos históricos, con la finalidad de que el espectador tome conciencia de quiénes son los verdaderos causantes de los conflictos sociales, como dice Maida Royero:

lo producido, es la base de todo orden social. Esta tesis conlleva a descubrir los móviles de la ideología de las actividades históricas de los hombres; estudia las situaciones sociales de la vida de las masas, es decir, sus relaciones con el modo de producción, sus contradicciones con otras clases y su potencial para operar cambios. Para ampliar esta tesis, véase "Esencia de la concepción materialista de la historia" en: Engels y Lenin (Eds) Materialismo Histórico, (México: Ediciones Quinto Sol, s/f), pp. 20-21.

(25) Cfr. E. Piscator, p. 8.

(26) Bernard Dort, op. cit., p. 25.

(27) Cfr. E. Piscator, p. 18.

He ahí el gran hallazgo del nuevo realismo documental y político: la entrada en escena, en el banquillo de los acusados, de los verdaderos causantes de los males de la humanidad, del imperialismo en la fase más cruel de su ronquido comatoso; las raíces del mal tratadas concretamente y no en la forma más o menos abstracta en que se había utilizado por la filosofía, la sociología, la estética y la ética tradicionales burguesas. El realismo documental, adquiere así una significación de militancia activa más que de un compromiso pasivo (28).

El teatro documental no sólo trata de representar acontecimientos conocidos por historiadores y gente estudiosa, sino que también procura investigar y llevar a escena los hechos ocultos que a las masas no se les ha conferido como información porque desenmascaran las acciones de los individuos quienes son los originadores de los conflictos sociales (29).

El teatro documental, "a partir, pues de hechos clave, de fragmentos-límite de la realidad, construye, de acuerdo con su peculiar naturaleza artística, 'cortes' históricos" (30) de acontecimientos auténticos acaecidos en el desarrollo de la vida social de pueblos determinados.

En cuanto a los recursos escenográficos, el teatro documental se aprovecha al máximo de las técnicas modernas: el

(28) Ibid, p. 24.

(29) Rolf Hochhuth, Soldados, (México: Ediciones Grijalbo, 1969), p. 9.

(30) Ibidem.

uso de la luz, la música, la voz humana utilizada en todas sus dimensiones, el uso de pancartas cuando fuere necesario; utiliza también proyecciones filmicas y diapositivas. Las proyecciones pueden ser didácticas, dramáticas y de comentario. Según Piscator, la película didáctica instruye al espectador acerca del asunto. La película comentario, acompaña la acción a modo de coro; le habla al espectador. El film dramático, es sustitutivo de escena, aclara la acción con imágenes rápidas (31). Sin embargo, no todas las obras documentales son representadas con la ayuda de films, como lo veremos más adelante, puesto que eso obedece a la intención del dramaturgo; pero todas contienen la base esencial sobre la que se monta la obra, que son los documentos que constituyen los hechos investigados.

1.3 Representantes y obras

1.3.1 Erwin Piscator

Este dramaturgo alemán, que vivió entre los años 1893 y 1966, es una figura importantísima para la historia del teatro alemán. Piscator, identificado con la "Neue Sachlichkeit" de principios de los años veinte, se propone realizar una ardua labor que contribuiría grandemente a los cambios sociales. Como hombre práctico y consciente de la realidad de su tiempo,

(31) E. Piscator, op. cit., p. 224.

su propósito es hacer teatro de agitación que repercutiera en la conciencia de los espectadores; pero para lograr esto, en su teatro, "quiere mostrarlo todo; quiere mostrar la historia que se hace, cómo y por quién" (32). El mismo da su opinión al proponer el teatro de los hechos:

El drama histórico, no como tragedia del destino de cualquier héroe, sino como documento político de una época. Renunciar a este documento significaría hechar al viento las experiencias y enseñanzas que nuestras generaciones precedentes conquistaron con sangre y con víctimas indecibles (...) Tan sólo en cuanto se conserva vivo es capaz ese drama de trazar el puente entre el ayer y el hoy y de desatar las fuerzas llamadas a formar la fisonomía de este presente y del futuro próximo (33).

Desde esta perspectiva, Piscator, en la representación de Rasputín de Alexei Tolstoi (drama en donde se presentan los móviles y las raíces de la Revolución Rusa), tuvo en cuenta los siguientes textos históricos: "En la Corte de los Zares durante la Guerra Mundial", de Maurice Paleologue, embajador francés en Petesburgo; "Documentos de la Guerra", de K. Kantski; "Seis años más Difíciles", de S.O. Sasonov; "Crisis Mundial", de S. Churchill; "Ruina de Rusia", de Paul Miljukov, y muchos otros

(32) Ibid, p. 121.

(33) E. Piscator, pp. 210-211.

materiales (34). Piscator, ordenó el material cronológicamente desde 1915 hasta 1917, cuando estalla la Revolución Rusa.

Para ampliar y profundizar la acción dramática de Rasputín se utilizaron proyecciones y escenas filmicas que se intercalaban entre los diversos actos y crisis del drama, cuyas representaciones históricas remotas constituían trozos de la historia de Rusia que hacían reflexionar al espectador sobre el pasado, como antecedente de la historia actual (35).

Otra obra que dirigió Piscator fue A pesar de Todo en 1925, cuyos autores son él mismo y Felix Gasbarra. Esta obra se basó en una revista histórica, escenificada para la Unión Cultural de Obreros de Gosen, con motivo de la Fiesta de Verano. La revista abarcaba en forma resumida, los momentos revolucionarios culminantes de la historia humana, desde la rebelión de los espartanos hasta la Revolución Rusa, dando a la vez en cuadros instructivos un esquema de todo el materialismo histórico (36).

Al montarse la obra, se utilizaron proyecciones auténticas de la guerra, desfiles de las tropas, ataques con lanzallamas, montones de hombres despedazados, ciudadanos ardiéndose.

Toda la representación fue un montaje de discursos auténticos escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de la guerra, proyecciones fílmicas de la Revolución, de personajes y escenas históricos. Se utilizaron también veinte reflectores; para las escenas, se necesitaron más de mil cooperadores; algunos de la masa espectadora estaba allí que había vivido esa realidad (37).

Piscator, prácticamente, se consagra como innovador de las nuevas técnicas teatrales, y con éstas, dirige otras obras como La Guerra y la Paz de León Tolstoi en 1955, obra que causó una reacción muy fuerte en los conservadores alemanes (38). En 1963, dirige El Vicario, de Hochhuth. En 1964, dirige El caso Oppenheimer, de Kipphardt. En 1965, representa La Indagación, de Peter Weiss. Y El Levantamiento de los Oficiales, de Hans Helmut Kirst, la dirige en 1966.

De esta forma, Erwin Piscator, más que creador de obras, se ha destacado como director, y sus nuevas técnicas teatrales han tenido grandes repercusiones en sus contemporáneos y en las nuevas generaciones, ya que a partir de 1962, los jóvenes escritores que admiran a Piscator, se desarrollan creando obras de teatro documental (39).

(37) Ibid, p. 81.

(38) Ibid, p. 392.

(39) Ibid, p. 15.

1.3.2 Peter Weiss

Este dramaturgo alemán que nace en 1916, es el que más ha comprendido y desarrollado el teatro documental, puesto que para él, no sólo son importantes la investigación y la presentación de los hechos históricos, sino que también presta mucha atención a la organización de los mismos, como dice Bernard Dort que "Weiss ha hecho coincidir un teatro puro de los hechos con una formalización dramática radical" (40). Es decir, para Peter Weiss, los hechos investigados tienen que pasar por el laboratorio artístico del dramaturgo, para luego ser presentados en el escenario, pero en forma extractada y bien elaborada, como lo veremos en sus obras.

De entre las varias obras dramáticas que ha escrito Peter Weiss, hemos seleccionado dos como representativas, para hacer un breve comentario de ellas, con la finalidad de ver algunos rasgos de la dramaturgia documental. Y precisamente, estas obras, así como las otras escogidas de autores representativos del teatro documental, nos servirán de base para el análisis de El Martirio del Pastor, porque de una u otra manera, estaremos señalando algunas relaciones coincidentes entre esta obra y aquellas de la tradición europea.

(40) B. Dort, p. 28.

Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam. Peter Weiss escribió esta obra entre junio de 1966 y julio de 1967.

Las acciones de los personajes se realizan dentro de los cuatro puntos cardinales: N, NE, E, SE, SO, O y NO. Estos puntos cardinales escénicos pertenecen a un contexto geográfico real, de tal modo que el Imperio Chino se sitúa en el Norte Funán y Champa en el Sur y Vietnam, en el centro.

Los personajes que se encargan de pronunciar los discursos son quince, los que se enumeran del 1-15; pero además de que cada personaje tiene su número, a algunos se les menciona por su nombre, pero cuando éstos representan altas autoridades.

Los diálogos de los personajes que constituyen la Primera Parte se refieren a los antecedentes, origen y desenca-denamiento de la guerra del Vietnam, cuyos acontecimientos se ubican entre los años 500 A.C. y 1950 D.C. A continuación resumimos algunos hechos cruciales de la obra: Creación del Estado del Vietnam y la expansión China sobre éste. Rebelión de los señores feudales vietnamitas contra la autoridades chinas, dirigida por las hermanas Trung Nhi y Trung Trac. Campaña del gobierno de Vietnam para conquistar el Imperio Champa situado al Sur. Los enclaves comerciales de los marinos portugueses y holandeses con Vietnam. La penetración francesa en Tonkin y su establecimiento de factorías en el Río Rojo. La oposición de Ming Mang, emperador del Vietnam contra los

colonizadores franceses. La rebelión de los intelectuales vietnamitas contra los dominios franceses. Creación de la Liga Revolucionaria vietnamita, del Partido Comunista y de la Organización Comunista Clandestina del Vietnam. Creación del Ejército Vietnamita de Liberación por Vo Nguyen Giap. Constitución de la República Democrática del Vietnam. Acuerdos pacifistas entre Francia y el Vietnam. Violación de los tratados pacifistas por los franceses, actitudes que reanudan la guerra. Apoyo de los Estados Unidos a Francia en la guerra de Indochina.

La Segunda Parte que también consta de 11 etapas, se ubica entre los años 1954 y 1964. Los diálogos de los personajes se refieren a los siguientes hechos históricos: continuación de los conflictos bélicos internos y externos del Vietnam del Norte y del Sur. Las reuniones de altas personalidades con el fin de poner fin a las hostilidades de la guerra. Alianzas de grupos opuestos y de ayuda bélica: China apoya al Vietnam y Estados Unidos, Gran Bretaña, Filipinas, Australia y Nueva Zelandia apoyan a Francia para derrotar a los movimientos de liberación. Creación de organismos para lograr la paz, como el Organismo Internacional de Control para Vietnam. Intervención constante norteamericana en el guerra, ya sea con personalidades para llevar a cabo negociaciones, con consejeros o con armamento bélico.

La obra queda abierta, señalando que la guerra continúa indefinidamente.

Desde el punto de vista técnico, en la Primera Parte, no se utilizan proyecciones fílmicas ni altavoces; pero el coro desempeña el papel de film comentario. A veces comenta sobre los lugares de importancia histórica:

"CORO. Aquí fundaron los pobladores viet que habían emigrado de Van Lan el reino de Viet Lac" (41).

Otras veces el coro, acompañado de un fondo musical, cumple la función de señalar una posición firme:

"CORO. Los historiadores deben establecer en caracteres claros de qué modo todos juntos rechazamos al poderoso enemigo" (42)

Las fechas históricas, en algunas circunstancias son precisadas por el coro, pero también son ubicadas por los mismos personajes:

"3 En otoño de 1940 nuestro país dejó de ser colonia francesa. Se convirtió en colonia japonesa. Arrebatamos a los japoneses. Nuestro derecho a la libertad" (43).

(41) Peter Weiss, Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam, Ibid, p. 22.

(42) Ibid, p. 47.

(43) Ibid, p. 118.

En la Segunda Parte hay una variación en relación con la Primera, porque además de la función comentarista del coro, se emplea un altavoz para precisar las fechas de los acontecimientos importantes.

"ALTAVOZ

Washington
tres de abril
de mil novecientos cincuenta y cuatro
Conferencia secreta
en la Secretaría de Estado" (44).

Se utiliza también un proyector para el film comentario, con la finalidad de introducir el nombre del personaje y su alto cargo.

"PROYECTOR

Thruston Morton
Delegado de la Secretaría de Estado
para cuestiones del Congreso" (45).

Esta obra, tanto por los espacios escénicos, nombres de altas personalidades, acontecimientos históricos que representan realidades concretas, así mismo, por la utilización de técnicas dramáticas modernas, constituye una de las importantes

obras representativas del teatro documental de Peter Weiss (46).

La Indagación. Esta otra obra de Peter Weiss fue estrenada por Erwin Piscator en 1965 en Alemania. Estructuralmente, está compuesta de 11 cantos, cada uno de los cuales, resume los acontecimientos más sobresalientes de entre los innumerables sucesos históricos que ocurrieron en los campos de concentración nazi.

Peter Weiss para poner en escena un extracto de los hechos investigados, escoge la técnica semejante al proceso de un tribunal que trata un juicio, en el que aparece en escena un juez, un representante de la acusación y uno de la defensa, que prácticamente desempeñan el papel de abogados; luego aparecen los acusados del 1-18 y los respectivos testigos del 1-9. Por lo tanto, los diálogos de los personajes funcionan, en toda la obra, sobre la base de interrogatorios, acusaciones, defensas y respuestas por parte de testigos y acusados.

Para dar una idea más o menos clara del contenido de la obra, resumimos a continuación los 11 cantos que constituyen el texto dramático.

En el primer canto, llamado "Canto del Andén", a través del juez, acusador, acusados y testigos, se descubre que el

(46) Para ampliar la información sobre esta obra documental que está basada en intensas investigaciones históricas, las que en el texto se presentan cronológicamente, véase el apéndice del texto Discursos sobre los antecedentes..., op. cit., pp. 230-252.

campo del Andén, es el lugar de concentración de los judíos, desde el que se distribuía a la gente para diversas y duras actividades. A las mujeres y niños se les colocaba en los barracones; en algunas ocasiones, a los indefensos judíos, se les enviaba directamente a las cámaras de gas.

En este campo, a la gente se le quitaba todas sus pertenencias; sus bienes y dinero, eran transferidos al Banco del Reich o al Ministerio de Economía.

En el segundo canto, definido como "Canto del Campo", se resumen los sufrimientos de los judíos en los barracones. Por las torturas físicas y la malísima alimentación, mucha gente dejaba de existir en este lugar. En la ración alimenticia se les servía caldo con algún pedazo de patata, mezclado con harapos y papeles en lugar de carne. Las condiciones higiénicas eran torturantes y por esta razón, los presos se enfermaban de disentería, tifus, debilidad, tuberculosis, y rápidamente, resultaban con pústulas en la cara.

En el "Canto de la posibilidad de sobrevivir", se alude a la milagrosa oportunidad de que alguien no muriera ante la horca, las torturas físicas y las cámaras de gas. Si alguien salvaba su vida, era porque era muy amigo de los funcionarios del Campo, o porque era muy robusto para ayudar en los hornos crematorios.

En el "Canto del Columpio", por boca del juez, acusado y testigos 7 y 8, se descubre un tipo de tortura que sufrían algunos presos. Se les colgaba en un armazón de postes de

madera o de hierro con la cabeza para abajo, y en esta posición se les golpeaba duramente, especialmente en los órganos genitales.

El "Canto de Lily Tofler" y el del "Unterscharführer Stark" son importantes porque el primero resalta el nombre de una muchacha extraordinariamente bonita quien fue fusilada por Boeger; la causa del fusilamiento fue tan sólo porque ella había escrito una carta a un preso, quien milagrosamente sobrevivió para contar el hecho.

El otro canto se refiere a las acciones de un joven llamado Unterscharführer Stark, quien estaba estudiando en la universidad, pero que había aceptado trabajar en el campo de concentración. Su papel consistía en maltratar, quemar y fusilar a las indefensas víctimas.

Los cantos 7-10, describen los lugares de tortura y el tipo de veneno que empleaban para ultimar a los presos.

El canto séptimo, del "Muro Negro", era el lugar donde fusilaban a los judíos. Sobresalen aquí los nombres de los fusiladores: Grabner, Broad, Stark, Sholage y Kaduk. El octavo Canto del Fenol, describe la muerte causada por el fenol, que aplicado al preso, duraba aproximadamente dos o tres minutos. Sobresalen dos personajes en este acto criminal: el doctor Copesius, quien preparaba el fenol y el médico Klehr, el que inyectaba a las víctimas, y generalmente, lo inyectaba directamente en el corazón, porque las venas y las nalgas de los presos estaban secas por el trato inhumano que padecían en

aquel campo de la muerte. El canto 9 describe las torturas que pasaban los presos en los calabozos. Algunos de estos medían noventa por noventa centímetros. Otros, tenían tres por dos y medio metros, contruidos sin puertas ni ventanas, sólo con unos respiraderos en la parte superior de 4 por 4 cms. A los presos se les metía allí por unos agujeros de 50 cms. Las víctimas allí recibían comida una sola vez cada dos o tres días. La mayoría de los presos morían por asfixia. El canto 10 alude a un tipo de gas llamado Zyclón B, que según los funcionarios del campo lo utilizaban para desinfectar las instalaciones. Pero en realidad, era un pretexto para matar a la gente; cada vez que pasaban desinfectando los barracones, los presos más débiles morían rápidamente.

El último canto se refiere a los hornos crematorios. Por el diálogo-juicio que se da entre el juez, acusados y testigos 1 y 7, se describe la muerte de los judíos en las cámaras de gas y en los hornos crematorios. La gente que llegaba en los trenes, primero pasaba a los desvestidores; luego, desnudos pasaban a la cámara; allí encerrados, los presos se asfixiaban en menos de cinco minutos por el gas que los criminales lanzaban por los respiraderos. Acto seguido, había personal que se encargaba de sacarles los dientes, las planchas de oro y cortarles el pelo. Después de eso, había otro grupo que lavaba los cadáveres y los llevaban a los hornos crematorios para convertirlos en ceniza, la que era arrojada en

un río. Se quemaban aproximadamente, tres mil personas en 24 horas.

La obra termina cuando el acusado trata de justificarse ante el tribunal, diciendo que él sí estaba trabajando en el campo de concentración, pero que solamente trataba de cumplir su responsabilidad asignada por sus jefes, ya que él había sido prisionero por considerarse derrotista.

Según Peter Weiss, los acusados del 1-18 representan personas auténticas que participaron en los hechos reales de los campos de concentración nazi. Los testigos del 1-9 representan a los casi trescientos que declararon realmente. Las fechas, los lugares y los hechos criminales que son descritos por los acusados y testigos, rescatan la historia real que vivió el pueblo judío a principios de los años cuarentas, siendo Hitler el que gobernaba Alemania (47).

Desde el punto de vista técnico, en La Indagación no se utilizan altavoces ni proyecciones fílmicas, pero su gran ejemplaridad estriba en el alegato que se ha desatado en el tribunal, puesto que el público espectador, al presenciar un juicio como tal no deja de emocionarse, ni de prescindir una toma de conciencia ante el descubrimiento de los culpables de

(47) Cfr. Peter Weiss, La Indagación, Ibid, p. 231. Aquí Peter Weiss señala los documentos históricos más importantes que utilizó para montar la obra.

los millones de judíos aniquilados en los campos de concentración alemana.

De esta manera, La Indagación, por revelar los hechos ocultos que no han sido escritos en la historia tradicional, constituye, pues, otra de las grandes obras representativas del teatro documental.

1.3.3 Rolf Hochhuth

Este dramaturgo alemán que nació en 1931, en Eschwegw/Hassen, es otra figura muy importante y representativa de la dramaturgia documental de la tradición europea. Ha sido bibliotecario y asesor editorial. En 1962 recibió Hochhuth el Premio de Literatura "Junge Generation" de Berlín.

Como dramaturgo, escribió Soldados, obra que fue estrenada en 1967, en Berlín, por Hans Schweikart. En este texto dramático Hochhuth, como Peter Weiss en Discursos sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam, trata de rescatar el conflicto bélico de las guerras del Vietnam.

Escribió también El Vicario, obra que hemos seleccionado como representativa para nuestro estudio del teatro documental.

El Vicario. Estrenada en Berlín por Erwin Piscator en 1973. Ha sido traducida a 26 idiomas y representada en 22 países. Con la finalidad de dar una idea de lo que trata este texto dramático, resumimos a continuación el contenido de la obra.

En el primer acto, se desarrollan tres escenas. La primera se lleva a cabo en el salón de la Nunciatura Apostólica de Berlín en 1942. En esta escena, los parlamentos se refieren a la intervención de Ricardo Fontana y un oficial de la SS, Gerstein, ante el Nuncio Orsenigo para que éste interceda ante el Papa Pío XII, con la finalidad de poner fin a la persecución de los judíos. El Nuncio no quiere comprometerse, porque piensa que sería un peligro para la Nunciatura

En la segunda escena, que es un lugar donde juegan bolos los oficiales de la SS, sobresalen los diálogos entre Salzer y Eichmann, Coronel de la Guardia de Seguridad. Estos se muestran preocupados por una noticia que ha llegado a sus oídos; de que en Bratislava, Monseñor Tiso ha colocado a los judíos en igualdad de condiciones y que exige una investigación de los judíos desaparecidos.

La tercera escena se desarrolla en la casa de Gerstein, en Berlín. Este personaje que mantiene un doble juego (es aliado de la SS y también de los judíos), ha refugiado en su casa a un judío llamado Jacobson, con quien aparece dialogando en escena. Luego, Gerstein, recibe en su casa a otro visitante, el Doctor, que así lo conocían todos. El propósito de la visita del Doctor tiene como fin dialogar sobre los experimentos que está teniendo con el cerebro de los niños judíos. Inmediatamente que sale este personaje criminal, Gerstein recibe en su apartamento a Riccardo Fontans, quien le informa que existe la posibilidad de que el Papa proteste

contra Hitler por la matanza de los judíos, ya que el padre de Riccardo, amigo del Papa, le ha prometido hablar con el Pontífice. Al final de la escena Gerstein pide a Riccardo la sotana y el pasaporte para darle a Jacobson para que pueda escapar de Alemania.

El segundo acto, que consta de una sola escena, se desarrolla en la mansión de los Fontana, el 2 de febrero de 1943, en Berlín. Primero, Riccardo sostiene un diálogo intrigante con su Padre, respecto a la responsabilidad del Papa para intervenir por los judíos. Fontana padre, después de reprender a su hijo por afirmar que el Papa sería también un criminal si callara ante la persecución de los hebreos, decide al fin hablar con el Vaticano para que intervenga ante la acción de Hitler.

El tercer acto consta de tres escenas. Se desarrolla en Roma, el 16 de octubre de 1943. La primera escena se lleva a cabo en una habitación de alquiler de un joven profesor universitario judío, el doctor Lotario Lucani, quien vive allí con su familia. La casa está situada cerca de la mansión del Vaticano. La familia cree que por vivir cerca del Vicario de Cristo, se salvaría en algún lugar del edificio religioso. Mientras el doctor Lotario y su esposa Julio están alistando maletas para escapar, sorpresivamente son arrestados por dos miembros de la SS y llevados al campo de concentración.

La escena segunda se desarrolla en el gabinete de trabajo del Superior General de una orden religiosa. Mientras

el Superior y el Cardenal dialogan, se presentan ante éstos, Riccardo Fontana y Gerstein para informarles que ellos son testigos de la muerte de los judíos y a la vez les piden una intervención urgente de parte de la cabeza de la iglesia. Ante esta petición, los líderes religiosos se mostraron indiferentes, más bien trataron a Riccardo como loco, atrevido y revoltoso.

La otra escena se desarrolla en el cuartel general de la Gestapo, en Roma, el 17 de octubre de 1943. Actúan aquí Salzer y Witzel, oficiales de la SS, quienes son los encargados de arrestar a las familias judías, especialmente actúan investigando los conventos. De entre todas las familias arrestadas, sobresale un fabricante de zapatos, quien se impone ante los oficiales de la SS, diciéndoles que si lo detienen, el Papa va actuar contra ellos porque él es muy amigo de Pío XII y conocido por todas las nunciaturas; pero, en realidad, nadie protestó por él.

El cuarto acto compuesto de una sola escena, se lleva a cabo en la sala de audiencias del Palacio Pontificio. Allí el Vicario recibe amablemente a los visitantes Fontana padre y Fontana hijo. El propósito de la visita de los Fontana es para preguntar al Pontífice si ha protestado por el problema israelita. Su Santidad les explica que él está denunciando el problema de la guerra, pero que no podía protestar por el problema hebreo, porque significaría provocar a Hitler y sería muy peligroso para la iglesia.

El Pontífice, después de escuchar la insistente intercesión de Riccardo a favor de los perseguidos, le sugiere tomar tres meses de descanso para que calmara sus locuras y rebeldía.

En el quinto acto, se presenta en escena el ambiente de Auschwitz. Hay bullicios en el escenario por la gente deportada. La primera escena trata de unos monólogos pronunciados por el viejo, la mujer y una muchacha. Estos, prácticamente, cantan su despedida de esta tierra, y en su desesperación, gritan que Dios está muerto para atender el clamor del pueblo judío.

La segunda escena cuenta con una decoración fantasmagórica, y no acaba de ser completamente de día, por eso, hay una luz crepuscular, humo apestoso y chispas que brotan de los hornos crematorios.

Al campo de concentración ha llegado un grupo de judíos de Roma; en esta deportación va voluntariamente Riccardo Fontana acompañando a la familia Lucani. El Doctor que trabaja en el campo detiene también al Padre Fontana y le asigna el trabajo de ayudante en los hornos crematorios.

Luego, Gerstein, amigo de los Fontana, intentó sacarlo del campo, pero Riccardo se negó y prefirió que Jacobson saliera en su lugar.

Al final de la escena se observa que el Doctor mata de un balazo a una muchacha judía llamada Carlotta; Ricardo Fontana viendo este crimen, toma la pistola de Gerstein y le

apunta al asesino con la intención de matarlo, pero de inmediato, un miembro de la SS le hizo una descarga con una ametralladora, y allí muere el que trataba, por todos los medios, de conseguir que el Papa protestara ante Hitler por la muerte de los judíos.

La obra termina con un comunicado que se escucha a través de un magnetófono. El comunicado se refiere a la no declaración condenatoria del Papa ante la matanza de los hebreos, pese a las presiones de altas personalidades religiosas y políticas. Dentro del mismo mensaje se escucha el destino final de los campos de concentración.

"Y ahora la voz tranquila del locutor vuelve a surgir... Se ve a Carlotta muerta cercana a las candilejas:

Y las cámaras de gas siguieron trabajando todo un año aún. En el verano de 1944, se alcanzó en Auschwitz la 'tasa cotidiana de asesinatos' como se la llamó oficialmente.

El 26 de noviembre de 1944, Hitler dio orden de destruir todo rastro de los hornos crematorios mediante las correspondientes voladuras. Dos meses más tarde, los supervivientes del campo de concentración, eran liberados por las tropas rusas vencedoras" (48).

(48) Rolf Hochhuth, El Vicario, op. cit., p. 365.

En esta obra, Rolf Hochhuth ha querido hacer sobresalir la figura del Papa Pío XII y la de Riccardo Fontana, quienes juegan un papel muy importante en el drama. El primero, porque teniendo la autoridad para protestar y defender a los judíos, hizo caso omiso a las intervenciones de muchas personalidades, sino que, como Pilatos, se lavó las manos, declarándose inocente del derramamiento de la sangre judía. El segundo, Riccardo Fontana, representa a los muchos religiosos, católicos y protestantes que fueron torturados y quemados en los campos de concentración, por declararse en favor de los indefensos israelitas (49).

Según Piscator, en el prólogo de El Vicario, señala que Rolf Hochhuth, para producir esta obra, se ha valido de intensas y "pacientes búsquedas históricas en el curso de los años" (5). Y el mismo autor de El Vicario, declara diciendo: "Es necesario advertir que todas las memorias, biografías, periódicos, correspondencia y cartas privadas, conversaciones o minutas de tipo procesal de la época, han sido cuidadosamente estudiadas" (51).

((49) Sobre nombres de personalidades, católicas y protestantes que coinciden con los nombres que actúan en la obra, véase el apéndice de El Vicario, pp. 369-444.

(50) Ibid, p. 10.

(51) Ibid, p. 369.

Desde el punto de vista técnico, los escenarios, vestuario, música y luces que dan un ambiente religioso en crisis, se aprovechan al máximo. De igual manera, el uso de los magnetófonos que sirven para emitir comunicados, los que constituyen "cortes" históricos, tomados tal como han sido escritos, hacen que las acciones dramáticas sean más concientizadoras y emocionantes.

De esta manera El Vicario, viene a constituir una obra documental, pero no a la forma de la técnica cinematográfica, sino al estilo literario, en donde la documentación se funda en el laboratorio del dramaturgo, para luego sacar a la luz, dramáticamente, los hechos ocultos producidos por personalidades tanto defensoras como destructoras del hombre mismo.

1.3.4 Bertolt Brecht

Dramaturgo alemán que nació el 2 de febrero de 1889 y murió en Berlín el 14 de agosto de 1956. Brecht como Piscator, es una figura de gran influencia en la dramaturgia europea y americana, puesto que su nuevo teatro rompe también con las concepciones del teatro tradicional.

Aunque la mayoría de las obras dramáticas de Brecht, no son escritas al estilo del teatro documental, sin embargo, hay dos textos teatrales que son dignos de tomarse en cuenta dentro de la línea que estamos estudiando (52).

(52) Con excepción de Galileo Galilei y Los días de la Comuna, Brecht, escribe un teatro que difiere de

Galileo Galilei. Brecht escribió la primera versión de esta obra en 1939, y en 1955, escribe la versión definitiva. Se estrenó en el Berliner Ensemble en 1957.

Los espacios en los que se desarrollan las acciones dramáticas son Padua, Venecia, Florencia, Palacio del Vaticano y el de la Inquisición, en Roma. La época de las acciones se ubica entre 1610 y 1642.

En una situación inicial, Galileo Galilei, profesor de matemática, aparece actuando en su gabinete de trabajo en Padua. Allí trata de demostrar a sus amigos Andrea, Ludovico, Sagredo y Federzoni, que sus nuevos descubrimientos coinciden con las teorías de Copérnico.

Las nuevas teorías de Galilei concernientes a la ley de la gravedad, del movimiento de la tierra y la iluminación de los astros por el sol contradicen los postulados de los

Piscator, Peter Weiss y Rolf Hochhuth. Estos tres dramaturgos quieren representar en escena los hombres y sus hechos históricos que ocurrieron en la vida real, en una determinada época. Mientras que Bertolt Brecht presenta en escena la vida cotidiana del personaje, pero que según este dramaturgo, los sucesos de la vida diaria, evocan las consecuencias de los hechos históricos. De esta forma, la historia oficial transcurre en un segundo plano; lo que ocupa el primer plano es cómo vive el personaje individualmente. Por ejemplo, en Madre Coraje, sobresale en escena cómo vive la hija de Madre Coraje atacada por soldados borrachos. Para ampliar esto véase B. Dort, op. cit., pp. 121-123. Brecht, también se caracteriza por escribir un teatro de parábola, en el que toma un conflicto antiguo o imaginario, o de los cuentos de hadas, para hacer conciencia de la realidad actual, como se ve en la obra El Dragón, ibid, p. 21.

jerarcas religiosos, por lo que la iglesia le prohibió seguir trabajando en esas investigaciones.

Después de ocho años Galilei reinicia su trabajo científico por el apoyo de un nuevo Papa; y es en este tiempo cuando el pueblo de Florencia, enterado de los inventos de Galilei, toma el telescopio como novedad para exhibirlo en el desfile de comparsas carnavalescas de 1632. Esto indignó, en definitivo, a los eclesiásticos los que hicieron que Galilei sea llevado ante el Tribunal de la Inquisición, y allí, intimidado por los instrumentos de tortura, abjuró públicamente sus teorías.

La inquisición, después de hacerlo abjurar, ordenó su arresto domiciliario, por lo que enviaron a vivir en una casa de Florencia. Allí permanece desde 1633 hasta 1642, fecha de su muerte.

La obra termina cuando Andrea, después de visitar a Galilei en la casa del presidio, sale de Italia llevando 32 libros de la nueva ciencia para ser difundidos en el extranjero.

Después de hacer una síntesis de la obra, observamos que los espacios físicos, el contexto social y la época que van desde 1610 hasta 1642, los acontecimientos ocurridos y los personajes como Galilei, Ludovico, Sagredo, Federzoni, el Papa Urbano VIII y otros, coinciden con la historia real de la época en que vivió el gran revolucionario científico italiano Galileo Galilei, quien tuvo que abjurar de sus teorías ante la

inquisición por miedo de ser torturado. Esto demuestra que Bertolt Brecht tuvo que valerse de serias investigaciones históricas para escribir el texto dramático y por eso, ubicamos esta obra dentro de la línea documental (53).

Los días de la Comuna. Bertolt Brecht escribió esta obra entre 1948 y 1949. Se estrenó en Berlín en 1956.

El espacio físico en el que se ubica la obra es París, Francia. El período de los hechos abarca desde el 22 de enero hasta mayo de 1871.

En síntesis, la obra trata de la rebelión del pueblo parisiense contra la opresión de sus gobernantes, por ser éstos los causantes de la miseria y de todos los conflictos sociales, políticos y económicos.

Prácticamente, el protagonista de las acciones rebeldes es el pueblo, cuyos líderes principales son hombres y mujeres: Genieveve, Babette, sra. Cabete, Gericult, Francois, Sacerdote, Beslay, Varlin Rigault, Delescluze, Ranvier y la Guardia Nacional. Por otro lado, los opositores que constituyen el grupo defensor del gobierno son: Thiers, Philippe, Favre, alcaldes, jefes de bancos, generales militares y la burguesía.

(53) Para más información sobre coincidencias entre la historia del teatro dramático y la historia real véase el libro de Edgar Roy Ramírez Briceño (Comp.) Galileo, San José: Edit. Universitaria de Costa Rica, 1980. Cfr. también otro libro del mismo compilador Galileo Galilei, B. Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

El pueblo, con la ayuda de la Guardia Nacional, se alza en armas e impone un gobierno del pueblo, llamado La Comuna de París. Entre sus acuerdos declara: 1) Que los ciudadanos formarían parte de la Guardia Nacional; 2) se declara una instrucción obligatoria, gratuita y socializada; 3) el trabajo será trabajo colectivo, lo que implica salarios dignos; 4) anulación de grados militares en el ejército; 5) que la iglesia se separe del Estado por ser un organismo cómplice de un gobierno déspota; 6) prohibición de las imágenes y crucifijos en las escuelas; 7) que el pueblo se hacía cargo de regir los bancos, las industrias y las escuelas; 8) eliminación del monopolio de las panaderías.

Ante el alzamiento del pueblo y con el propósito de destruir a La Comuna, el grupo opositor se retira a Versalles para formar un ejército compuesto por soldados de ese mismo lugar, tropas prusianas, prisioneros de guerra y tropas de Londres.

La obra termina cuando los delegados del pueblo combaten en la barricada de París contra el ataque feroz de los soldados de línea enviados por Thiers. En ese encuentro mortífero caen heridos casi todos los líderes del pueblo, y prácticamente, allí fue el aniquilamiento de La Comuna.

Después de haber hecho una síntesis de este drama, señalamos que Bertolt Brecht, quiso rescatar las acciones rebeldes del pueblo parisiense que se produjeron en 1871. Para esto, el dramaturgo se valió de las crónicas de la época y de

los documentos taquigráficos que contenían las sesiones de La Comuna (54).

De esta manera, Los días de la Comuna, por sus personajes, espacios físicos, acontecimientos y fechas que coinciden con la historia real, se ubica dentro de la línea del teatro documental, puesto que este tipo de dramaturgia, esencialmente, se nutre de hechos históricos reales, ocultos y conocidos, acaecidos en el desarrollo social de los pueblos y en épocas determinadas (55).

Aparte de los dramaturgos alemanes que hemos mencionado, hay otros europeos que también han seguido la línea del teatro documental, como Kipphardt, con su obra Joel Brand. O'Casey, dramaturgo irlandés con su obra La Copa de Plata, escrita en 1928, en donde se denuncia la alianza entre la iglesia y el militarismo.

La dramaturgia documental no sólo se queda en el seno de Europa, sino que está repercutiendo en todo el mundo. En Bélgica, Jean Louvet, estrena su obra El tren del buen Dios, en 1962. En 1965, el inglés Peter Book estrena su obra Us.

(54) Cfr. Bertolt Brecht, "Los días de la Comuna" en: Teatro Completo, op. cit., p. 9.

(55) Cfr. el libro de Carlos Marx, La Guerra Civil en Francia, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973. Véase también la novela histórica de Paul y Víctor Margueritte, La Comuna, Barcelona: Editorial Apolo, 1932.

Los japoneses también han tenido la oportunidad de expresarse en forma documental desde 1961 con Un japonés llamado Otto de Junji Kinoshita, en la que se relata el caso del comunista japonés llamado Hidemo Ozaki implicado en el caso Sorge. En Egipto, se pone en escena Los ancestros se vuelven más feroces, obra escrita en 1967 por Katev Yacine. En Estados Unidos, los nuevos movimientos teatrales de izquierda, desde 1962, han venido produciendo obras documentales. Por ejemplo, el teatro Bed and Puppet, dirigido por Schumman ha montado obras en las que los espectadores observan los momentos vividos por los norteamericanos como la invasión de Cambodia, el asesinato de los estudiantes o el llamado a la guerra destructora del Vietnam (56).

2. EL TEATRO DOCUMENTAL Y SU INFLUENCIA EN AMERICA LATINA

En el contexto latinoamericano, sobre todo a partir de la década de los sesentas, se vienen produciendo hechos que exigen al hombre latino tener una nueva visión de la realidad.

La revolución cubana producida en 1960, el triunfo de la revolución sandinista en 1979, el actuar constante de los grupos guerrilleros en las áreas del Centro y Sur América, la penetración y enseñanza de la ideología marxista, la lucha por el poder, los problemas de la deuda externa, el empobrecimiento

(56) Cfr. E. Piscator, pp. 20-21.

de las masas populares y la divulgación de la Teología de la Liberación, vienen marcando cambios en las esferas sociales, políticas, económicas y artísticas (57).

En este marco de problemas agudos, la dramaturgia latinoamericana, con sus nuevas concepciones teatrales cumple un papel reivindicador del hombre (58); y dentro de este arte dramático, el teatro documental viene a constituir una arma necesaria para tal reivindicación, ya que a través de las escenas en las que se representan hechos históricos reales, el espectador, descubriendo las personalidades que actúan con justicia o con tiranía, toma conciencia de su realidad y se ve obligado a tomar una posición, en el sentido de que tiene el criterio para juzgar la causa de los hechos ocurridos.

Precisamente el teatro documental, por representar en escena los nombres de personalidades y sus acciones, acusan abiertamente a los culpables de las contradicciones sociales y a todos los que siguen la misma ideología; por eso, este tipo de obras están prohibidas en casi todos los países latinoamericanos, y en consecuencia, la mayoría de las obras dramáticas

(57) Cfr. Néstor García Canclini, Arte Popular y Sociedad en América Latina, (México: Editorial Grijalbo, 1977) pp. 10-11.

(58) Las nuevas concepciones teatrales, siguiendo a Brecht, consisten en poner en escena los conflictos contradictorios del hombre y no un drama por simple diversión. Esta también representar una sociedad que cambia al hombre, pero que ésta también puede ser cambiada por él. Véase B. Dort, pp. 1-143.

están elaboradas teniendo en cuenta la realidad social, la ficción y la comicidad, porque de esta manera, la denuncia se presenta en forma más disimulada.

Sin embargo, a pesar de la censura, algunos dramaturgos latinoamericanos, arriesgándose a todo costo, como lo hicieron los de la tradición europea, han tratado de expresarse en la línea del teatro documental. A continuación presentamos algunos casos de esta dramaturgia.

2.1 En Chile encontramos a Isadora Aguirre, quien escribe Retablo de Yumbel, obra que fue representada por el Teatro El Rostro, de Concepción, en 1984. Obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1982.

Las acciones dramáticas se llevan a cabo en la Plaza de Yumbel, a inicios del año 1980, mes de enero, en vísperas del patrono San Sebastián.

Los personajes principales son Madre 1, Madre 2, Madre 3, Juliana, Chinchinero, Magdalena. Estos personajes en la obra son los que testifican en las torturas, detenciones, desapariciones y del juicio acerca de 19 dirigentes que reclamaban los derechos del pueblo.

Así también dan razón de 18 dirigentes campesinos fusilados cuyos restos fueron encontrados en un lugar llamado Mulchén en 1978.

Madre 1, en la primera parte relata la historia de los detenidos-desaparecidos que fueron fusilados como inocentes, y ubica la fecha de los hechos ocurridos.

"MADRE 1

diecinueve dirigentes fusilados sin culpa alguna -como se probó en el juicio- a pocos días del golpe militar, durante un traslado de Laja y San Rosendo al Cuartel de la ciudad de Los Angeles... no se logró establecer qué ocurrió con este grupo de detenidos, cuyos datos se perdieron en la madrugada del 17 de setiembre de 1973. Quedó establecida en -el juicio- la identidad de cada una de las víctimas, así como la de sus hechores. Pero tal como sucedió en el caso de Lonquén, ese mismo año de 1979, los victimarios se acogieron a una ley de amnistía dictada poco antes por el gobierno de la Junta Militar" (59).

Al final de la segunda parte aparecen en escena las madres, Chinchinero y Juliana que se desplazan en una procesión enunciando los nombres de los fusilados y todos responden en coro:

"UNO
Juan Acuña

CORO
Ruega por él

UNO
Luis Aranda

(59) Isidora Aguirre, Retablo de Yumbel, op. cit., p. 17.

CORO
Te lo encomendamos San Sebastián.

..." (60).

Isidora Aguirre, con base en testimonios y datos del juicio, en Retablo de Yumbel, rescata los acontecimientos reales en la historia chilena. Precisamente, la detención de 19 dirigentes revolucionarios de la ciudad y 18 de la zona campesina que posteriormente fueron fusilados en secreto, ocurrió en Chile poco tiempo antes del derrocamiento y muerte del Presidente Allende por las Fuerzas Armadas del Ejército y las Fuerzas de la Policía Nacional en 1973. En el juicio que se llevó a cabo tres días después del golpe militar, el 11 de setiembre del 73, quedó establecida la identidad de cada víctima desaparecida, así como los nombres de los asesinos, pero éstos se acogieron a la ley de amnistía dictada por el gobierno de la Junta Militar en 1978 (61).

2.2 En México, dentro de la actividad teatral, encontramos una obra documental, semejante a La Indagación de Peter Weiss. Se trata de la obra El Juicio, de Vicente Leñero, drama que fue representado en el Teatro Orientación de la ciudad de México, el 29 de octubre de 1971 por Ignacio Retes.

(60) Ibid, pp. 72-73.

(61) Ibid, p. 9.

Estructuralmente, la obra está compuesta por seis actos y siete audiencias, en las que se mueve el tribunal que son: Presidente, Secretario, Procurador y agente del Ministerio Público, Procurador General de la República. Los acusados: José León Toral y Madre Conchita, llamada Concepción Acevedo de la Llata. Luego están el defensor de Toral y el de Madre Conchita y los cinco testigos.

Las acciones dramáticas se centran en interrogatorios y respuestas por el tribunal, acusados y defensores, sobre el asesinato del General Obregón.

Después que el tribunal ha interrogado a los acusados y testigos, encuentra culpables del asesinato a José León Toral y Madre Conchita. Esta por ser la instigadora de aquel para que eliminaran al General. León Toral se justifica declarando que él planeó la muerte de Obregón, precisamente, porque estaba persiguiendo y limitando la acción de la Iglesia Católica en México. Esto se ve en la primera audiencia del 2 de noviembre de 1928, siendo las 10.40 horas:

"PRESIDENTE

¿Creía usted necesario que muriera el General Obregón?

TORAL

Creí que su muerte era indispensable para el arreglo de la cuestión religiosa en México" (62).

Al final de la obra, el tribunal dicta la sentencia contra Toral, la que consiste en la pena de muerte; para la Madre Conchita, por ser la autora intelectual del asesinato, se le impone 20 años de prisión.

El dramaturgo Vicente Leñero, para escribir esta obra "consultó los diarios "Excélsior" y "El Universal" de la época, que reproducen textualmente, en diferentes fechas, constancias procesales, declaraciones de acusados y testigos en la inspección de Policía, conclusiones formuladas por el procurador y los defensores, interrogatorios a los miembros del jurado y sentencia" (63). Por eso, para tratar de reproducir los hechos acordes con la historia, todas las audiencias que se desarrollan en la obra, marcan las fechas exactas desde el 2 de noviembre de 1928, 10.40 horas hasta el jueves, 8 de noviembre, 9.30 horas de 1928.

Muy interesante en esta obra, como en algunas de la tradición europea, se utilizan los films, al inicio y al final de la representación. Esto es una característica del teatro documental, porque le da al espectador la oportunidad de ubicar los hechos históricos a través de imágenes visuales.

El film, al inicio de esta obra, muestra los episodios que son relatados por una voz narrativa.

(63) Ibid, pp. 9-10.

"VOZ NARRATIVA

En los años 1925 y 1926, el Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, General Plutarco Elías Calles, enfatiza mediante disposiciones legales y estrictas represiones, los artículos de constitución de 1917 que limitan las facultades de la Iglesia Católica en México.

(...) En las elecciones del 8 de julio de 1928, el General Obregón resulta electo Presidente... y el martes 17 de julio, es asesinado por José de León Toral" (64).

De igual manera, al final de la obra, sobre la pantalla se proyectan escenas cinematográficas que ilustran el final de los culpables.

"VOZ NARRATIVA

El nueve de febrero de 1929, José de León Toral fue fusilado en el patio de la Penitenciaría de la ciudad de México... El 7 de diciembre de 1940, doce años y cuatro meses, después de haber iniciado su condena, Concepción Acevedo de la Llata recibió el indulto y quedó en libertad (65).

2.3 En Argentina, Jorge Goldenberg, entre sus actividades teatrales, escribe una obra titulada Relevo 1923, escrita en 1975.

(64) Ibid, pp. 15-16.

(65) Ibid, p. 119.

La obra es similar a El Juicio de Vicente Leñero de México. En este texto dramático se rescata el juicio y asesinato del anarquista alemán Kurt Gustav Wilckens, autor de la muerte del Teniente Coronel Héctor Benigno Varela que dirigió la matanza de miles de trabajadores agrarios en la Argentina de 1921.

En la obra, además de emplear la técnica del interrogatorio por parte del juzgado y declaraciones por los acusados y testigos, se realizan escenas reconstructivas de los hechos históricos del asesinato del Teniente Varela. Y en el mismo escenario, el espectador observa las acciones del asesinato de Kurt Wilckens por parte de un personaje llamado Millán, quien le dispara con una pistola en venganza de la muerte del Teniente Benigno.

En las acciones dramáticas no se utilizan proyecciones cinematográficas como se ve en El Juicio; pero en cambio, se utilizan cuatro grandes cartelones, en los que están escritos los hechos más destacados del contexto histórico de 1920-23 por el que está pasando Argentina. El texto de los cartelones, colocados al principio como al final de la obra, será leído con buen ritmo y claridad de lectura, porque lo que se quiere destacar en los cartelones son los episodios más sobresalientes en las fechas precisas de la historia.

"Mayo de 1921: El 10 de Caballería regresa a Buenos Aires.

11 de noviembre de 1921: Varela dispone:
 "...40. El que dispare un tiro contra las
 tropas será fusilado.

Octubre de 1921: La FORA del Río Gallegos
 decreta huelga general por el no cumplimiento
 de los acuerdos" (66).

En esta obra, al reconstruirse escenas que rescatan acontecimientos claves, sobresale la violencia, tema que tiene su antecedente en el teatro de la tradición europea, pero que es parte de la experiencia de nuestro pueblo, y por eso, la violencia es casi una constante en la mayoría de las obras dramáticas latinoamericanas.

"LUCICH

(Grita y dispara) ¡Esto te lo manda Kurt Wilckens: (Millán alcanzado por el disparo se hecha cuerpo a tierra. Lucich vuelve a disparar y yerra. Millán se le hecha encima. Luchan por el arma. Suena otro disparo. Finalmente, Millán Temperley logra que Lucich suelte el arma y comienza a golpearlo ferozmente" (67).

En la otra escena se lee el asesinato de Wilckens:

(66) Jorge Goldenberg, Relevo 1923, op. cit., p. 11

(67) Ibid, p. 95.

"MUJER

(Muy triste) Ahora sí.

MILLAN

¿Vos sos Kurt Wilckens?

WILCKENS

(Sobresaltándose) ¡Jawohl!
 (Millán dispara). Inmediatamente entra muy
 excitado el actor que representa luego a Boris
 Wladimirovich. Con un centímetro, y a la
 manera de los enterrados de los "western",
 toma las medidas de Millán mientras éste, al
 borde de las lágrimas, habla" (68).

De esta manera, la obra por tener su base en las investigaciones históricas de acontecimientos reales de la Argentina, en la época que gobernaba Hipólito Yrigoyen, tiene características de teatro documental.

2.4 En Cuba, Albio Paz Hernández escribe Huelga, en 1981. En esta obra se rescata el comportamiento de los empresarios norteamericanos de la Compañía Cubana de Acero de los años 1935-1938 y la huelga que realizan los obreros en la que reclaman un mejor salario e implementos de protección para evitar peligros de salud y accidentes en la fábrica.

La obra se compone de un solo acto y cuatro escenas. Cada una de éstas está precedida por un vendedor de periódicos

(68) Ibid, pp. 64-65.

"La Extra", el periódico del pueblo, en el que se anuncian mayormente acontecimientos que interesan a los obreros.

En el texto dramático, de acuerdo con la relación de los personajes, se observa claramente dos grupos antagónicos. El primero está compuesto por el dueño de la fábrica, Mister Quiliy y sus empleados aliados Sarduy, Jorge, Lino, Salas, el soplón y la policía. Entre los representantes de los obreros se cuenta con Juan, Ramiro, Miguel, Losada, Lawrence, Roque, Celio, Brito y Fidencia, esposa de un obrero.

Los trabajadores de la fábrica, guiados por el secretario del sindicato, planean estratégicamente la huelga. De sorpresa, en un día oportuno, logran el paro de labores. Pero ante esta actitud, el norteamericano, Mister Quiliy, pide que intervenga la policía. Esta lo hace. Unos se escapan, y otros son tomados prisioneros. Esto se percibe al final de la escena 3.

"SOPLON

¡Huye Ramiro! ¡Huye que viene la policía!
 (Ramiro le aparta de un empujón. El Soplón da unos pasos hacia atrás y mira hacia el lugar por donde empieza aparecer la policía. Brito, Luis y unos tres logran escabullirse. Los policías, unos diez o doce, cubren al resto de los personajes que han quedado en escena y se les ve ir hacia el fondo" (69).

(69) Albio Paz Hernández, Huelga, op. cit., p. 84.

La obra termina con las acciones de una mujer llamada Fidencia, quien se presenta al dueño de la fábrica para solicitarle ayuda económica para enterrar a su marido, quien ha muerto como consecuencia del accidente que había sufrido un día cuando se encontraba trabajando en la fábrica. El norteamericano, lamentablemente, no le reconoce nada, por lo que Fidencia, en un estado como de locura, explica a algunos obreros la lamentable muerte de su marido, en cuya circunstancia no cuenta con dinero ni para comprar una vela, y lo peor del caso, el difunto obrero era un trabajador antiguo de la fábrica y merecía, por lo menos, un entierro digno.

"FIDENCIA

¡Conozcan la increíble historia de un hombre que él mismo olvidó el día en que vino al mundo. Nació y su madre no tuvo una batica propia para ponerle. Trabajó hasta perder las piernas... (su voz comienza a dejar de oírse, ahogada por la música, pero ella continúa su parlamento) y su mujer no tuvo una vela para alumbrarle la muerte... (Se oye dos veces el pito de la fábrica. Su sonido es ahora más brillante. La música continúa subiendo. El escenario va quedando vacío). Y lo merecía todo... ¡Todo hasta un entierro con miles y miles de hambrientos armados con flores blancas...!" (70).

(70) Ibid, pp. 90-91.

En síntesis, la obra refleja la historia de la difícil situación económica y social que sufren los obreros que trabajan en la Compañía Cubana de Acero.

Este texto dramático está basado en acontecimientos de la historia real obrera cubana. El mismo autor aclara que en esta obra se trata de rescatar la oculta historia correspondiente a los obreros que trabajaban en una compañía norteamericana cuando Cuba todavía era un feudo. Agrega el autor que los hechos investigados corresponden a los años 1935-1938 (71).

2.5 En Brasil, siempre que ocurría un acontecimiento político importante, inmediatamente, el grupo de Teatro Propaganda se movilizaba para escribir y representar tal como ocurrían los hechos. Entre otras, el grupo representa en escena El Auto del Bloqueo Roto, basada en la historia real de La Habana, cuando una noche el Presidente Kennedy ordenó el bloqueo naval de Cuba (72).

También el grupo teatral "Opinión" y el grupo "Arena" de Sao Paulo (los que se desarrollan con una nueva visión a partir de 1960-70) a los que pertenecían dramaturgos como Augusto

(71) Ibid, pp. 10-11.

(72) Sonia Gutiérrez (Edit), Teatro Popular y cambio social en América Latina, (San José: EDUCA y DEI, 1979) p. 45.

Boal, Jean Francesco, Oduvaldo Viena y otros, llevan a escena temas históricos de Brasil en su pasado y presente (73).

2.6 En Colombia, el grupo de Teatro Experimental de Cali (TEC) produce colectivamente una obra titulada La Denuncia, cuyo responsable final del texto dramático es Enrique Buenaventura, y Helios Fernández de la puesta en escena.

Los personajes de La Denuncia no tienen nombre, sino que están definidos por su función que desempeñan: General, Presidente, Ordenanza, Comerciante, pequeño propietario, peón, Arzobispo, y Contratista de la United Fruit Company.

Sobre el espacio escénico, consiste en una pista central redonda y vacía, que pretende romper la barra entre actores y público; la sala del Congreso está instalada permanentemente.

Las acciones dramáticas comienzan con una introducción de los narradores 1 y 2, y precisamente esto, caracteriza a la obra de documental.

(73) Ibid, pp. 21 y 47. Cfr. Augusto Boal, Técnica Latinoamericana de Teatro Popular, (México: Edit. Nueva Imagen, 1982), p. 24.

- "NARRADOR 1: Vamos a hablar de hechos históricos.
- NARRADOR 2: Y actuales
- NARRADOR 1: Allí están los hombres que al pueblo representan por ahora.
- NARRADOR 2: También son jueces.
- NARRADOR 1: Y también son acusados" (74).

En la obra, vemos que el objetivo de los representantes de la clase poderosa, se justifica diciendo que la inversión del capital extranjero en Colombia, y la presencia de la United Fruit Company, traen el progreso, y por eso, se tiene que defender a todo costo. Mientras que los obreros plantean que la huelga es la única alternativa para conseguir sus derechos. Dentro de estas contradicciones, se destacan los siguientes personajes principales.

- El gerente de la compañía y el gobernador, son personajes aliados que defienden los intereses de la empresa. Estos son los que acusan a los obreros de ser cómplices de los agitadores comunistas, y por eso, los trabajadores son reprimidos.

- Alberto Castrillón, es un dirigente sindical, cuyo papel es de unificar a los obreros para la huelga de 1929. A

(74) Citado por María Bonilla, El Teatro Latinoamericano en busca de su identidad cultural, (San José: Cultur Art, 1988), p. 216.

este personaje lo detienen, lo encarcelan y luego el Consejo de Guerra lo sentencia.

"... Y este Consejo de Guerra, el que en el artículo 2 del decreto legislativo Nº 3 de 1929, condena a Castrillón a la pena de diez años, 4 meses y 20 días de presidio" (75).

- Jorge Eliécer Gaitán, es el que aparece como representante 2 y es el que se encarga de la defensa de Castrillón, pero no pudo hacer nada ante la acusación del Congreso. Este importante personaje de la vida política de la Colombia contemporánea, a raíz de la matanza de los trabajadores de la United Fruit Company en 1928, se dedica a debatir contra el régimen y el imperialismo en el Parlamento. Después de realizar acciones importantes en favor de los obreros, es asesinado en 1948 (76).

- El Arzobispo. Es muy interesante notar cómo actúa este personaje religioso. Al inicio de la obra se muestra aliado de la clase dominante, pero después aparece como protector de los huelguistas y defensor de los presos sindicales ante el gobierno. La participación de religiosos en favor o en contra del pueblo oprimido se hace presente en muchas obras latinoamericanas, como vimos también en las obras

(75) Ibid, p. 227.

(76) Ibid, p. 217.

de la tradición europea. Esto lo veremos a fondo cuando entremos en el análisis de la obra escogida para este trabajo, El Martirio del Pastor.

- Al final de la obra, los obreros son reprimidos y debilitados por una masacre a través de los soldados del gobierno, y esto pone fin a la huelga de 1929.

"ACTOR 1: ¡Esto es lo que ustedes quieren!
¡Que corra sangre! Ustedes ponen
el interés del comunismo interna-
cional por encima de los trabaja-
dores" (77).

El grupo TEC para escribir esta obra, se basó en documentos, charlas grabadas y notas referentes a la huelga bananera de Colombia en 1929. Añadiendo a esto, María Bonilla dice:

El programa, por ejemplo, reproduce en su portada, en color de viejo pergamino respetable documento, una carta membretada y sellada de la "Delegación de los Estados Unidos de América", en Colombia, del "January 6, 1929" que comenta los sucesos reales (100 muertos en ese momento) acaecidos en Colombia, durante la huelga de los trabajadores bananeros de 1929... En las páginas de adentro se reproduce la primera hoja del diario "Relator", diario de la tarde, de Cali,

(77) Ibid, p. 230.

diciembre 7 de 1928, Nº 3450, dedicada al comentario de las matanzas. Aparece reproducida además, la sentencia del Consejo de Guerra contra Alberto Castrillón (78).

De esta manera La Denuncia, por rescatar un momento que vivieron los obreros colombianos en 1929, presenta características del teatro documental.

2.7 En Costa Rica, el dramaturgo Miguel Rojas, con su obra Los Nublados del Día, presenta un acercamiento al teatro documental, porque el texto dramático está basado en los acontecimientos históricos reales ocurridos en Costa Rica en 1823, dos años después de la independencia. Tanto los lugares escénicos como Alajuela, Cartago, San José, Ochozogo, como los nombres de personajes: Gregorio José Ramírez, Bachiller Osejo, Joaquín Oreamuno, Teniente Cayetano, representan lugares y personas auténticas (79).

En esta obra sobresale la figura de Gregorio José Ramírez quien después de tener el poder absoluto de la nación, decide retornar al gobierno civil, y por lo tanto, este personaje se constituye en uno de los grandes forjadores de la

(78) Ibid, p. 216.

(79) Cfr. Samuel Stone, La Dinastía de los Conquistadores, (San José: Edit. Universitaria Centroamericana, 1975) p. 41.

democracia costarricense que hasta hoy prevalece. Esto lo vemos en la escena sexta cuando se dirige al pueblo desde el balcón:

"GREGORIO JOSE RAMIREZ

Queridos compatriotas, hoy día restablecido el orden, la tranquilidad y la unión recíproca de todos los pueblos de Costa Rica, después de haber cumplido el fin propuesto (...) Animado de los más sinceros votos de paz, fraternidad y unión, decreto la abolición del Ejército Republicano y de cualquier otro de la misma naturaleza o afin... En este papel queda firmada mi renuncia y los votos que hago por nuestra unión, paz y libertad" (80).

Los Nublados del Día, no presenta ninguna fecha alusiva a la historia, sólo el lector conocedor del contexto del pasado costarricense puede hacer una relación homológica entre la historia del texto dramático y los hechos reales de Costa Rica en 1823.

La obra no propone ningún aparato moderno escenográfico, sin embargo, por servirse de un marco histórico concreto, tiene un acercamiento al teatro documental.

Pero en 1982, en Costa Rica, la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), publica El Martirio del Pastor, de Samuel Rovinski, obra de gran importancia para el teatro

(80) Miguel Rojas, Los Nublados del Día, op. cit., p. 125.

teatro costarricense y latinoamericano. De esta obra hablaremos más adelante cuando entremos en el análisis del texto, porque éste constituye el objeto de estudio para esta tesis.

3. CONCLUSIONES PARCIALES

- 3.1 El teatro documental nace en Alemania de la actividad teatral de Erwin Piscator, Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Bertolt Brecht.
- 3.2 El teatro documental tiene una característica constante que consiste en partir de hechos que han ocurrido en la realidad y que son recogidos de fuentes históricas, periódicos, revistas, testimonios, notas grabadas, entrevistas. Dentro de esta tónica histórica hay una intención de precisar y recrear espacios, hechos y personas reales.
- 3.3 Desde el punto de vista técnico el teatro documental trata de utilizar recursos escenográficos que refuerzan el matiz histórico de las obras, entre los que se destacan las proyecciones filmicas, altoparlantes y cartelones relacionados con contenidos extraídos de la historia concreta.

- 3.4 El estudio de las obras representativas latinoamericanas demuestra que hay una marcada influencia del teatro documental europeo en Hispanoamérica, y con el Martirio del Pastor cobra más importancia en nuestro continente.
- 3.5 El teatro documental, por las características que posee, es altamente crítico, lo cual ha traído como consecuencia que muchos dramaturgos hayan tenido que enfrentarse a problemas de censura.

CAPITULO II

ESTADO DE LA CUESTION Y NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

1. ESTADO SITUACIONAL DE EL MARTIRIO DEL PASTOR

Una obra literaria, como práctica discursiva, no aparece aislada en el ámbito social, sino que de una u otra manera, se presta para diferentes acercamientos analíticos, y en el caso del drama, también para prácticas representativas en escenarios; a la vez viene a ser objeto de crítica positiva o negativa, dependiendo de la formación intelectual y de la práctica ideológica de los que se refieren al texto. De esta manera desarrollaremos este capítulo para dar cuenta del cómo y por quiénes ha sido tratado El Martirio del Pastor para luego analizarlo desde nuestro propio enfoque y así dar un nuevo aporte. Incluimos también en esta sección la nota bio-bibliográfica a fin de tener un conocimiento acerca del autor y para ubicar el texto dentro de las demás obras de Rovinski.

1.1 De su publicación

El Martirio del Pastor disputó el primer lugar en el concurso "Casa de las Américas" que se realizó en Cuba en 1982. No lo logró, pero el jurado recomendó su publicación, la que se hizo por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) en 1983 con un tiraje de tres mil ejemplares. La misma editorial publica una segunda edición en 1987, con una cantidad de mil ejemplares. Como texto se ha traducido al inglés y ha sido puesto a la venta en 31 países.

1.2 De trabajos previos: tesis de grado y artículos

En 1986, en la Universidad de Northern Colorado, Teresa Bolet de Rodríguez, en su tesis doctoral, analiza El Martirio del Pastor como una obra que presenta características que corresponden a "modalidades del caso y del proceso jurídico en el drama hispanoamericano. Considera que Samuel Rovinski trata los acontecimientos con un tono judicial" (81).

Dentro de este planteamiento, Teresa Bolet explica que Monseñor Oscar Arnulfo Romero es enjuiciado y acusado tanto por los miembros de la oligarquía como por un sector de la Iglesia, los obispos. Los primeros acusan a Monseñor por denunciar los crímenes que cometen los aliados del Estado. Los inquisidores religiosos le acusan por mantener una posición que pone a la Iglesia en contra de los gobernantes.

En la Universidad de Costa Rica en 1987, José Angel Vargas y Magdalena Vásquez presentan una tesis cuyo título es Las Fisgonas de Paso Ancho y El Martirio del Pastor: Dos Perspectivas de la Obra Dramática de Samuel Rovinski. En este trabajo los autores, mediante un análisis semiótico, tratan de demostrar que El Martirio del Pastor ha tenido, en su proceso de semiosis, menos connotaciones que Las Fisgonas de Paso Ancho. Dentro de este planteamiento, los autores explican

(81) Citado por José Angel Vargas y Magdalena Vásquez, Las Fisgonas de Paso ancho y El Martirio del Pastor: Dos perspectivas de la obra dramática de Samuel Rovinski. Tesis, (San José: Universidad de Costa Rica, 1987 (p. 26).

que esto precisamente se da porque el texto encierra temas de gran contenido político y en consecuencia, ninguna editorial se ha preocupado de reeditarlos, ni el aparato escolar lo ha incluido en los programas de educación secundaria. Además, señalan que la obra no se ha promocionado en el campo de bienes simbólicos nacionales, ni se ha llevado al escenario costarricense por la carencia de recursos técnicos y económicos de los grupos nacionales de teatro (82).

Las observaciones anteriores son de mucho valor, puesto que hasta el momento la actitud tanto de las editoriales como del aparato escolar respecto a la obra permanecen negativas.

Pero es muy interesante notar que en los cuatro últimos meses de 1987, El Martirio del Pastor comienza a cobrar importancia tanto en Costa Rica como en los escenarios fuera de las fronteras nacionales, como lo veremos más adelante.

En la misma Universidad de Costa Rica, en 1987, se presenta otra tesis escrita por María Lourdes Cortés Pacheco quien trata el tema: Lectura de la Producción de Sentido de la Obra Dramatúrgica de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski.

En esta temática, lo que quiere demostrar la autora es que la dramaturgia de los tres autores "es un elemento de

(82) Ibid, p. 186.

reproducción social de los intereses de la clase dominante, los consolida" (83).

Dentro de esta consideración María Lourdes Cortés puntualiza que en las obras teatrales de estos dramaturgos, se plantea solamente la existencia de una carencia de una vida satisfecha, y que al presentar solamente los males de la sociedad, sin la proposición de cambios drásticos, conlleva a un pasivismo, conformismo y consolidación del modelo de la clase dominante, y porque también en esta dramaturgia, se omite la clase obrera que vende su fuerza de trabajo (84).

En este análisis son muy importantes las anotaciones que hace Cortés sobre El Martirio del Pastor. En primer lugar, dice que esta obra es la que denuncia con más claridad la carencia de una vida satisfecha en un sistema social. Desde este punto de vista, la autora, sin desarrollar un análisis profundo del texto dramático, enuncia algunos de los conflictos que están presentes en la obra, en medio de los cuales la figura de Monseñor Romero es como la de un profeta, cuya palabra supervive y se constituye en un discurso motivador para que otros continúen la lucha.

(83) María Lourdes Cortés Pacheco, Lectura de la Producción de Sentido de la Obra Dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski, op. cit., p. 47.

(84) Ibid, p. 252.

En la Revista de Filología y Lingüística, de la Universidad de Costa Rica, correspondiente a enero-junio de 1987, Oscar Montanaro publica un artículo titulado "El Martirio del Pastor: un autosacramental con sentido épico". En esta temática el mencionado autor, utilizando algunas categorías semióticas, hace un breve análisis de la obra, en el que dilucida el conflicto entre la Iglesia y el Estado, en cuya problemática política, social y religiosa, la figura de Monseñor Romero como pastor y profeta de un pueblo desangrado, es objeto de persecución y muerte por parte de los oponentes de la justicia.

Dentro de este análisis, Montanaro afirma que El Martirio del Pastor, desde el punto de vista de su carácter didáctico, es una obra considerada como un autosacramental con sentido épico. Desde este enfoque, él dice que las seis partes de la obra que aparecen en la pantalla como textos alegóricos "patentizan, por un lado, el sacrificio de Cristo en la Cruz, hecho que se simboliza en la Consagración, misterio esencial como tema de los autosacramentales del Siglo de Oro español; y por otro, el carácter épico del drama, en cuanto que éste representa, a lo largo de sus seis partes -en alusión directa con las divisiones fundamentales de la misa- la conversión, lucha y muerte de Monseñor Romero" (85).

(85) Oscar Montanaro Meza, "El Martirio del Pastor: un autosacramental con sentido épico" en: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica (San José), Vol. XIII, Nº 1, (1987), p. 50.

Además Montanaro señala que desde la perspectiva literaria hay un paralelismo entre la figura de Monseñor Romero y Cristo, no sólo por el hecho de ser "pastor" que cuida a "sus ovejas", sino también por la muerte violenta de ambos (86).

Al final del año 1987, en la Revista Escena, Arnoldo Mora escribe un artículo titulado "El Martirio del Pastor", en cuyo tema destaca, en primer lugar, la figura de Monseñor Romero. Señala que este personaje se transforma; es decir, que pasa de defensor del sistema político y religioso a ser profeta y mártir de la justicia divina. Por otro lado, explica que la obra es impresionante porque es parte configurativa de nuestra propia historia. En este sentido agrega que "la tragedia de Romero no ha terminado. El martirio de los pueblos de Centroamérica todavía se desarrolla ante nuestros angustiosos ojos. Y noticias como las que cuenta la obra todavía llenan las páginas de la prensa matutina. El destino de los pueblos que se juega en el escenario, también se sigue jugando más dramáticamente..." (87).

En 1988, en otro número de la Revista Escena, el autor de El Martirio del Pastor publica un artículo titulado "El Martirio del Pastor" (88). Aquí Samuel Rovinski trata de

(86) Oscar Montanaro Meza, Ibid, p. 60.

(87) Arnoldo Mora, "El Martirio del Pastor", Escena, (San José), Año 9, Nº 18, (1987), p. 13.

(88) Samuel Rovinski, "Dramatización de lo inmediato", Escena, (San José), Nº 19-20 (1988), p. 111.

demostrar que esta obra presenta una atmósfera trágica por su contenido y su forma de autosacramental calderoniano.

Dentro de lo trágico, Rovinski, relaciona a Monseñor Romero con un personaje de la dramaturgia de Sófocles, Antígona, quien pensando que el dios Plutón quiere una misma ley para todos, opta por dar entierro a su hermano Polinices, y de esta manera infringe las leyes del Estado, por lo que Creonte, Rey de Tebas, ordena su muerte (89).

En relación con el autosacramental calderoniano, señala Rovinski que hay una relación de similitud en el tema de la eucaristía, como misterio que encarna la tragedia de la muerte en la cruz del Calvario. Pero también explica que el autosacramental calderoniano refuerza poéticamente el dogma religioso y que El Martirio del Pastor quebranta el dogma y presenta el juicio de la iglesia sobre los acontecimientos sociales.

1.3 De su escenificación

En el mismo año 1983, en que EDUCA publicó El Martirio del Pastor, en la Universidad de Costa Rica se hizo una lectura dramatizada con el fin de darlo a conocer. Fue en esta ocasión

(89) Ibid, p. 116.

cuando Daniel Gallegos y Alberto Cañas opinaron que ésta era la mejor obra teatral de Samuel Rovinski (90).

Posteriormente a esa lectura dramatizada, Jaime Hernández intentó llevarla al escenario, pero el autor no estuvo de acuerdo, porque consideró que el Teatro Tiempo no estaba en condiciones para montar una obra como tal, que exige un escenario con el uso de las técnicas modernas escenográficas y un número alto de actores.

Después de un tiempo de silencio, en enero de 1987, el Grupo de Teatro de la Universidad del Norte de Colorado, en Estados Unidos, estrena la obra, pero en forma de lectura dramatizada, dirigida por Scott McKinstry. Se representa con 19 actores, con proyecciones audiovisuales y sonoras, lo más aproximado a lo que debe ser un montaje profesional.

El autor de la obra viajó a los Estados Unidos para ver la representación y después de aquella experiencia comenta: "Pero fue, en realidad, la segunda ocasión en que trató de montarse, y por dificultades técnicas y presupuestarias, hubo de contentarse con una lectura dramatizada" (91).

(90) Citado por María Lourdes Cortés, op. cit., p. 177.

(91) Samuel Rovinski, "El Martirio del Pastor en los Estados Unidos de Norteamérica", Escena (San José), Nº 17, (1987), p. 18).

Rosita Kalina dice que la representación en los Estados Unidos de Norteamérica fue un preámbulo de éxito del próximo montaje que se realizará en Costa Rica, en octubre de 1987 (92). En este mismo año, un grupo pequeño de canadienses y latinoamericanos llevan la obra al escenario en Canadá, del 27 de setiembre al 9 de octubre, siendo exitosa también esa representación.

En relación con las dificultades que ha tenido la obra para escenificarse, es necesario agregar aquí un aspecto muy interesante. El hecho de que se haya postergado su representación en Costa Rica por varios años, no sólo responde a la falta de presupuesto y a la demanda de alto número de actores, ni al hecho que el tema tratado esté fuera de las fronteras nacionales, sino que tal vez la razón principal ha sido el fondo político que contiene el texto dramático, puesto que este tipo de obra con su técnica y por la verdad de su fondo histórico, despierta con más facilidad la conciencia del espectador y le hace que juzgue a los culpables de los conflictos sociales, como hemos visto cuando tocamos el capítulo del teatro documental europeo y como se verá más adelante en este análisis.

Pese a las dificultades para su escenificación, la Compañía Nacional de Teatro hace un esfuerzo para representarla

(92) Rosita Kalina de Pizsk, La Nación, San José, 10 de mayo de 1987, p. 40.

en octubre de 1987. Para esto, primero se añadió un nuevo equipo de sonido al Teatro de la Aduana, compuesto por seis parlantes ubicados alrededor de la sala; se colocan nuevas butacas, se amplía el servicio de sala y se colocan proyectores y pantallas para los films.

Es así como se escenifica la obra el 10 de octubre de 1987 en Costa Rica, bajo la dirección de Alfredo Catania con cuarenta actores que se movilizan en la extraordinaria escenografía diseñada por Pilar Quirós, Premio Nacional en varias ocasiones, quien logró una ambientación que sigue la misma sensación que un feligrés recibe cuando entra en cualquier catedral (93).

Durante y después de las representación la apreciación de la crítica ha sido muy positiva, así por ejemplo, Arnoldo Mora en su artículo sobre "El Martirio del Pastor", después de su estreno escribe:

Se trata de la puesta en escena más ambiciosa de nuestra historia teatral. Nunca en nuestro medio habían actuado 47 actores juntos. "El Puerto Limón" de los años setenta apenas había ocupado poco más de treinta, sin embargo, esta masa humana apenas se nota en un escenario siempre ocupado en movimiento, pero nunca abigarrado ni sobrecargado. Se trata de una puesta en escena realista..., ayudados por instrumentos audiovisuales que arrojan en una

(93) Cfr. Periódico Universidad, San José, 23 de octubre de 1987, p. 12.

pantalla de fondo sobre los sucesos para orientar al espectador" (94).

Añadiendo al éxito de la representación de esta obra en Costa Rica, el Comité Editorial de la Revista Escena se expresa: "Si La Visita de la Vieja Dama fue aclamada como uno de los montajes más espectaculares de los últimos años, el éxito de El Martirio del Pastor, ha sobrepasado todos los límites" (95).

Sobre el comportamiento del público en el momento de la representación, el señor Orlando García Valverde dice que noche a noche la sala estaba llena y el público aplaudía de pie (96).

Luego de la temporada de verano, la Compañía Nacional de Teatro del 14 al 19 de febrero de 1988, lleva de nuevo al escenario de La Aduana El Martirio del Pastor, siendo exitoso también este período de representación.

El actor Bernal Quesada dice que cada vez que se representaba la obra, tanto en 1987 como en 1988, la sala estaba llena de espectadores: estudiantes, seminaristas de varias instituciones, curas, monjas, profesores, gente de varias nacionalidades, de la alta y de la baja sociedad. Además, agrega Bernal Quesada que varios sacerdotes desde sus

(94) Arnoldo Mora, "El Martirio del Pastor", Escena, op. cit., p. 111.

(95) Ibid, p. 1.

(96) Cfr. La República, San José, 17 de enero de 1988, p. 12.

púlpitos instaban a sus feligreses a asistir a la representación de la obra, los que después de la función salían muy impresionados, haciendo comentarios, de entre los cuales se destacan las opiniones de algunos religiosos que decían: "Ya es hora de que la Iglesia asuma su papel profético en favor de los pobres" (97).

De entre las opiniones sobre el montaje de la obra, se destaca la de Daniel Gallegos que dice: "El montaje del maestro Catania tiene momento de gran belleza que complementan el impactante mensaje del dramaturgo Samuel Rovinski" (98).

La Compañía Nacional de Teatro, del 13 al 21 de agosto de 1988, se hace presente en Nueva York para representar El Martirio del Pastor con motivo del Festival Latino de Teatro, en cuyas funciones, los espectadores aplaudían de pie al ver la escenificación de un momento de la historia conflictiva de El Salvador, en el que sobresale la figura de Monseñor Romero como pastor mártir del pueblo salvadoreño.

Según Thais Aguilar, los críticos estadounidenses elogiaron el montaje de esta importante obra dramática de Rovinski (99).

(97) Entrevista con Bernal Quesada, actor, San José, 20 de marzo de 1988.

(98) La República, San José, 17 de enero, op. cit., p. 12.

(99) Thais Aguilar, "Un reconocimiento para el Pastor", La Nación, 27 de mayo de 1989, p. 2A.

Después de la representación en Nueva York, el grupo de actores pasaron a Nueva Jersey para representar El Martirio del Pastor del 24 al 27 del mismo mes de agosto, siendo exitosas también las cuatro funciones realizadas allí, según Luis Fernando Gómez, quien desempeñó el papel de Monseñor (100).

La Compañía Nacional de Teatro, en su regreso de los Estados Unidos, tuvo la oportunidad también de representar la obra en México del 31 de agosto al 3 de setiembre de 1988, cuyas funciones causaron gran impacto en los espectadores, según informa David González que desempeñó el papel de Jesuita (101).

1.4 De la crítica sobre la obra

José Angel Vargas y Magdalena Vásquez, aparte de dar algunos aportes importantes sobre El Martirio del Pastor, emiten los siguientes juicios sobre esta obra:

"La obra no satisface enteramente ni la ideología de la Iglesia, ni la derechista, ni la marxista, y que según Samuel Rovinski, al crearla fue únicamente el de denunciar la verdad" (102).

(100) Entrevista realizada a Luis Fernando Gómez, actor, en las oficinas de la Compañía Nacional de Teatro, San José, 30 de agosto de 1989.

(101) Entrevista realizada a David González, actor, San José, 25 de agosto de 1989.

(102) J. Angel Vargas y M. Vásquez, op. cit., p. 181.

"En términos ideológicos, esta obra presenta mayor complejidad y exige del espectador una capacidad crítica más aguda que la requerida para interpretar el mensaje de Las Fisgonas de Paso Ancho".

La obra se enmarca en un contexto centroamericano y no en un problema puramente nacional, por lo cual el público costarricense, tiene la oportunidad de analizar planteamientos ideológicos de una área más extensa que la de su territorio" (103).

Por otra parte Guido Fernández opina lo siguiente sobre El Martirio del Pastor: "... es considerada la obra más política que se ha escrito en Costa Rica, pero que no está ideológicamente comprometida... Como obra de madurez plena, personal y polémica, El Martirio del Pastor, no es sólo un ademán de protesta, es la hora de entrega más profunda del autor" (104).

(103) Ibid, p. 181 y 186.

(104) Guido Fernández, "El puño en la llaga", La Nación, San José, 11 de diciembre de 1983, p. 3.

En relación con este señalamiento de Guido Fernández, el mismo Rovinski dice que "sus obras de trasfondo político, desagradan, porque la escenificación de la vida real otorga una nueva dimensión a la realidad y pretende transformarla, puesto que lleva al descubrimiento de la verdad, la cual es rechazada por los afectados" (105).

También María Lourdes Cortés Pacheco, en el desarrollo de la tesis mencionada Lectura de la producción de sentido..., hace una observación muy importante. Señala que los personajes de la dramaturgia de Rovinski, deciden algunas veces por la lucha y lo hacen en pro de lo colectivo a diferencia de los demás personajes dramáticos de sus otros colegas, que generalmente presentan conflictos que conciernen a intereses individuales (106).

La consideración anterior cobra mucho valor, porque refuerza la temática que estamos estudiando. Precisamente, en el teatro documental, como ya se señaló en el primer capítulo, por partir el texto dramático del documento para mostrar la historia, los conflictos se presentan relacionados con lo colectivo y no con lo cotidiano del individuo como lo hacía Bertolt Brecht en la mayoría de sus obras.

(105) Citado por José Angel Vargas, "Rovinski: el mérito negado a El Martirio del Pastor", La República, San José, 14 de julio de 1986, p. 9.

(106) Cfr. María Lourdes Cortés, p. 172.

Por otro lado el escritor Alberto Cañas, comentando El

Martirio del Pastor dice:

Esta obra por su carácter documental tiene sus ventajas y desventajas: contiene la verdad y la realidad, pero también es una renuncia a su condición de poeta, de intérprete, de creador. Alguien ha dicho que el teatro documental es periodístico, producto de la observación del siglo XX con el concepto omnipotente de actualidad, y que termina por no darle al espectador ni legarle a la posteridad nada que no pueda encontrarse en otras fuentes (107).

Esta apreciación no deja de cobrar su importancia, pero podríamos comentar también que el que escribe teatro documental no descarta la creación artística, puesto que los hechos investigados tienen que pasar por el laboratorio del dramaturgo, quien se encarga de organizar e integrar todos los hechos estudiados. De esta manera el autor como creador, propone escenas, los actos, escoge los personajes, adecúa el lenguaje, agrega detalles y elabora todo un montaje que constituye una gran obra artística. Por lo tanto, esta dramaturgia demanda mayor esfuerzo de trabajo que el requerido para elaborar una obra totalmente ficcional, porque esta última, no exige un conocimiento profundo e histórico del tema.

(107) Alberto Cañas, "Obra realista con matiz político", Universidad, San José, 13 de noviembre de 1987, p. 16.

Mimi Prado afirma que El Martirio del Pastor "es uno de los dramas mejor estructurados del teatro costarricense y se diferencia de casi todos los demás porque logra construir un personaje: Monseñor Romero es todo una figura teatral, está muy bien hecho dramáticamente" (108).

En relación con lo que afirma Mimi Prado, el mismo autor de la fuente dramática dice que "ésta es la obra más ambiciosa de su carrera y que es un rompimiento casi total con el teatro convencional, pues, entre otras cosas, presenta escenas cortas como en el cine" (109).

2. NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA DE SAMUEL ROVINSKI

2.1 Apuntes biográficos

Nació en San José en 1932. Sus padres son de origen judío. Realizó sus estudios primarios en la Escuela Buenaventura Corrales, y los secundarios, en el Liceo de Costa Rica. Viajó a México para estudiar en la Universidad Nacional Autónoma, donde se graduó como Ingeniero Civil en 1956.



(108) La Nación, San José, 8 de abril de 1983, p. 2B.

(109) La Nación, San José, 20 de mayo de 1987, p. 9B.

En 1972 fue designado Ministro Consejero de la Embajada de Costa Rica en Francia. Allí, de 1972 a 1973 tomó un curso de cinematografía en L'École Louis Lumiere de París, el que le ha permitido desempeñarse como escritor de guiones cinematográficos de tipo documental, en los que se destacan "Devanche", escrito en 1973; "La Guerra de los Filibusteros", en 1981; "Eulalia", entre 1986 y 1987, que es un guión para un largometraje preparado por la Compañía Cinematográfica del Itzmo.

Samuel Rovinski, ha sido también miembro del Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica. Profesor de Apreciación Teatral de la Universidad de Costa Rica. Director Ejecutivo del Proyecto Plaza de la Cultura y del Departamento Cultural del Banco Central de Costa Rica de 1975 a 1977. Presidente de la Asociación de Autores Costarricenses en 1976.

Aparte de su labor de ingeniería, se ha destacado como literato en novela, cuento y dramática.

2.2 Apuntes bibliográficos

En el campo de la narrativa, Samuel Rovinski ha escrito los siguientes libros:

La Hora de los Vencidos. Esta obra fue publicada por Editorial Costa Rica en 1963. Se trata de cuentos en los que Samuel Rovinski, en forma realista narra los problemas emocionales e íntimos del hombre de la ciudad, del campo y de los negocios.

Cuarto Creciente. Cuento publicado en 1964. Es prácticamente un relato autobiográfico, en el que Samuel Rovinski, narra las vivencias de su infancia, adolescencia, juventud y las razones por qué se dedicó a la literatura con la finalidad de expresar sus ideas y conceptos sobre el hombre y sus relaciones sociales.

La Pagoda. Cuento escrito en 1968. Obra en la que se narran las relaciones de personajes que se desarrollan en mundo contradictorio, y por esta razón aún las relaciones sexuales se presentan insatisfechas.

Ceremonia de Casta. Esta novela fue escrita en París. Publicada por la Editorial Costa Rica en 1974. Rescata un momento de la historia de Costa Rica de los años antes del 48, período en que por un lado, algunas familias oligárquicas cafetaleras están todavía atadas a la tradición, y por otro, las nuevas generaciones, como los nietos de Juan Matías, son absorbidos por el progreso y los cambios sociales.

Cuentos Judíos de mi Tierra. Se publica en 1982. En ésta se rescatan las experiencias de algunos personajes que pertenecen a familias judías que viven en Costa Rica. Como es natural, éstas, al encontrarse en un país extranjero, en la nostalgia que sienten, aluden siempre a la historia de su propio pueblo y hacen memoria de sus experiencias que pasaron en Polonia desde donde emigraron a este país.

En el campo teatral, su producción está compuesta por las siguientes obras:

La Atlántida. Fue publicada en 1960, como primer texto teatral de Rovinski, en la cual se presenta un mundo aparentemente, perfecto, porque se ha alcanzado un alto grado de tecnología, socialización y orden. Sin embargo, a través de un personaje llamado Leonardo, quien pertenece a una raza inferior, se percibe que el sistema social es amenazador y deprimente, que sólo produce insatisfacción en el hombre del pueblo.

Gobierno de Alcoba. Se estrenó el 17 de agosto de 1967 en el Teatro Calle 4. En esta obra se escenifican los problemas de la lucha por el poder en un contexto de subdesarrollo. Martínez, apoyado por el pueblo, después de matar a Leoncio, el tirano, sube al poder para gobernar y así perpetuar también su dominio.

Las Fisgonas de Paso Ancho. Esta pieza teatral se estrena el 9 de julio de 1971. Refleja el modo de ser del costarricense del barrio. En forma satírica, la obra rescata una cultura caracterizada por una sociedad de consumo, en la que sobresale el sensacionalismo de los medios de comunicación, la ignorancia de los miembros de la fuerza pública, y las vivencias del pueblo en las falsas realidades de las telenovelas.

Un Modelo para Rosaura. Fue premiada por la Editorial Costa Rica en 1974, y como Premio Nacional "Aquileo Echeverría" en 1975. Esta obra muestra la superioridad del mundo burgués en el que reina la prioridad de los intereses materiales sobre los auténticos valores humanos, hasta caer en una vida monótona e inconforme sólo por mantener las apariencias. Como consecuencia de esto, el matrimonio de Gerardo y Rosaura, llega a un caos, cuyo fracaso no hay posibilidad de superarlo.

Los Pregoneros. Fue estrenada por el Teatro Universitario. En esta pieza, Rovinski plantea que la clave para el ascenso en la sociedad consiste en la obediencia y la sumisión a los patronos. Freddy, un niño pobre logra ser un periodista famoso por ser obediente a las directrices que le exigían los dueños de los medios de comunicación y los patrocinadores.

La Víspera del Sábado. Esta pieza teatral se estrenó en 1984 en el Teatro Nacional. Temporalmente, se ubica entre 1941 y 1942. Se trata de una familia judía, Berliski, que se desarrolla en Costa Rica, que por ser de la descendencia israelita, vive en tensión porque a través de la Agencia de Comunicación hebrea, sabe que miles de judíos son aniquilados en los campos de concentración alemana. Como consecuencia de este problema, en la obra se ve que en Costa Rica, en 1942, se generan expulsiones y protestas contra los alemanes e italianos.

Gulliver Dormido. Fue representada por primera vez en 1981. Escrita a modo de parábola, en la que Gulliver representa la conciencia del pueblo y el hambre que sufre éste. El gigante Gulliver, pese a su fuerza extraordinaria, no puede hacer nada ante los grupos de seguridad de las instituciones gubernamentales.

Los Intereses Compuestos. Se publica en 1981. Rescata una realidad conocida por el pueblo de Costa Rica, que en algunas ocasiones ha sido engañado por instituciones bancarias. En la obra, los personajes empleados como otros ahorrantes de la institución se dan cuenta que el jefe ha huído al extranjero llevando los cincuenta millones de colones que tenía la empresa bancaria.

El Martirio del Pastor. Esta es la obra más reciente que ha escrito Samuel Rovinski en el campo teatral. Fue publicada por EDUCA en 1983, y que por presentar características diferentes de las demás obras, se ha escogido para la investigación que estamos realizando.

CONCLUSIONES PARCIALES

- 3.1 La obra ya ha sido analizada por algunos estudiosos de la literatura desde perspectivas diferentes, cuyos aportes son muy valiosos para la dramaturgia costarricense.
- 3.2 Se observa que la obra después de tres años de silencio, desde su publicación en 1983 hasta 1986, comienza a tener importancia; pero ésta no se inicia en el ámbito costarricense, sino fuera de las fronteras nacionales, puesto que el primer análisis realizado por Teresa Bolet en 1986 y el estreno de la obra que se llevó a cabo en 1987, se hicieron en los Estados Unidos de Norteamérica.
- 3.3 De acuerdo con la nota bio-bibliográfica, El Martirio del Pastor, dentro de la producción teatral de Samuel Rovinski, es la obra más reciente y tanto por sus contenidos como por la técnica que en ésta se propone es diferente de los demás textos dramáticos.
- 3.4 Dentro de la crítica, unos dan aportes y señalamientos muy importantes sobre la obra, especialmente dentro de los trabajos de tesis y artículos de revistas. Otros apuntan cuestiones de ventaja y desventaja. Pero en general, existe una

opinión que beneficia la relevancia de esta obra contemporánea.

- 3.5 El estado de la cuestión revela que el tema que estamos abordando todavía no ha sido tratado por otros, por lo tanto, nos sentimos motivados en continuar con nuestra investigación.

CAPITULO III

ANALISIS TEXTUAL Y CONTEXTUAL DE EL MARTIRIO DEL PASTOR

1. ANÁLISIS FORMAL DEL TEXTO DRAMÁTICO (110)

Esencialmente abordaremos seis aspectos en el tratamiento del texto: fábula, análisis de la estructura formal, del espacio, actantes, tiempo y de otras realidades signílicas.

1.1 Fábula (111)

El Martirio del Pastor empieza con un diálogo que sostiene el Padre Grande y Jesuita 1 sobre los abusos que los terratenientes cometen contra la gente campesina del pueblo de Aguilares. Ante esto el Padre Rutilio pide a Monseñor que intervenga en favor del pueblo desangrado. Este no accede por mantenerse como religioso conservador. Después que Monseñor Romero es elegido como Arzobispo de El Salvador por el apoyo de los oligarcas y el Presidente, el Padre Rutilio se presenta nuevamente pidiendo a Monseñor que interceda por los necesitados, pero como no logra su objetivo, él mismo sigue denunciando los atropellos que cometen los militares. Por esta causa los terratenientes lo condenan a muerte el 12 de marzo de 1977.

(110) Samuel Rovinski, El Martirio del Pastor. San José: EDUCA, 2ª edición, 1987. En adelante, todas las citas se harán según esta misma edición y sólo se colocará el número de página o páginas entre paréntesis.

(111) Entiéndase por fábula una síntesis de los contenidos de la obra literaria, cfr. Wolfgang Kayser, op. cit., p. 98.

Este hecho conmueve profundamente a Monseñor Romero, de tal manera que cambia de religioso conservador a vocero de los pobres. La nueva actitud de Monseñor causó enojo a los oligarcas, por lo que éstos aumentan la violencia y persecución contra el pueblo y la Iglesia.

Ante la continua represión, Monseñor Romero juntamente con Monseñor Rivera, elaboran y publican una carta pastoral, en cuyo documento le reconocen al pueblo el derecho a organizarse para defenderse de la tiranía de los poderosos. Esto molestó tanto a los oligarcas como a los religiosos conservadores, por lo que los cuatro obispos le llaman la atención pues por el documento que ponía en peligro las relaciones de la Iglesia con el Estado dictatorial. Pero Monseñor, a través de su trabajo como pastor de un rebaño reprimido, se mantiene firme enseñando y orientando al pueblo hacia una responsabilidad solidaria para lograr la justicia social. De esta manera, Monseñor Romero se convierte en un gran enemigo para el Estado, por lo que el Ex-Mayor y sus pistoleros lo asesinan el 24 de marzo de 1980, en el momento cuando celebraba la eucaristía en la Iglesia del Hospital la "Divina Providencia".

1.2 Análisis de la estructura formal (112)

Para establecer este análisis de la estructura formal se procede categorizando las escenas previas que son las que aparecen en la pantalla a modo de títulos alegóricos; luego las escenas propias del escenario y sus actantes, y finalmente las post-escenas que también por medio de la pantalla complementan las anteriores.

El desarrollo de esta sección se hace necesario para descubrir los elementos constitutivos que están contenidos en el encadenamiento dramático y también para facilitar el análisis de otros aspectos de la obra que nos hemos propuesto desarrollar.

1.2.1 Descomposición de la cadena dramática

PRIMERA PARTE

1. EP (En pantalla) Los lobos atacan el rebaño mientras el pastor vela desde lejos confiado en la justicia divina.
- E₁ (En el interior de la parroquia de Santiago de María) (113). Ante la primera interpelación del Padre Rutilio por un pueblo desangrado, Monseñor se presenta como religioso conservador.

(112) Es la descomposición del encadenamiento dramático, basado en una síntesis de las acciones de los actantes en cada escena.

(113) Empleamos las abreviaturas EP cuando nos referimos a una escena previa, constituida generalmente por una frase alegórica que aparece en pantalla en cada una de las seis divisiones: E₁, E₂, etc., se refieren a las escenas; PE, significa post-escena y PE₁, PE₂, etc., cuando hay más de una post-escena consecutiva. Las

- E₂ (En la Nunciatura Apostólica). Monseñor Romero es propuesto como candidato para Arzobispo. Los oligarcas rechazan a Monseñor Rivera porque creen que es marxista.
- E₃ (En la Universidad Centroamericana). Dos jesuitas y el Padre Rutilio discuten la futura actitud de Monseñor Romero como nuevo Arzobispo.
- PE₁ Escenas de la ceremonia de entronización de Monseñor Romero.
- PE₂ (En pantalla). Se anuncia el triunfo del General Romero en las elecciones del 20 de febrero de 1977 y la investidura de Monseñor.
- PE₃ (En la orquesta). Obreros, líderes de la oposición y campesinos protestan con pancartas contra el fraude de las elecciones.
- PE₄ (En pantalla). Escenas de la masacre del 28 de febrero en la Plaza de la Libertad.
2. EP (En pantalla). Los lobos atacan y el pastor despierta para proteger su rebaño.
- E₁ (En es espacio del público y la orquesta). Cateos, ruegos de mujeres, ráfagas de ametralladoras y muertes causadas por los soldados del ejército.
- E₂ (En el pequeño comedor del hospital de la Divina Providencia). Aquí se produce la segunda interpelación del Padre Rutilio ante Monseñor. Este todavía permanece pasivo.
- E₃ (En el lugar de reunión de los terratenientes de Aguilares). Los terratenientes condenan a muerte al Padre Rutilio, a quien le culpan de agitador comunista.
- PE (En pantalla). A través del film noticioso, se anuncia la muerte del Padre Rutilio, de un campesino y de un niño asesinados el 12 de marzo de 1977.

post-escenas pueden aparecer en pantalla o en el escenario propiamente dicho, pero sin diálogo, o pueden aludirse por film noticioso o por altavoces.

- E₄ (En el lugar de reunión del Senado Presbiterial). Cambio de posición de Monseñor Romero de religioso conservador a defensor de los derechos del pueblo sufriente.
- E₆ (En la Catedral). Ceremonia fúnebre por la muerte del Padre Rutilio y denuncia por parte de Monseñor contra los asesinos.
- PE₁ (En pantalla). Escenas de cateos en la calle o en autobuses.
- PE₂ (En pantalla). Titulares de periódicos contra el comunismo y los jesuitas que colaboran con él.
- E₆ (En un lugar fuera de la Catedral). Oligarcas y Ministro de Defensa expresan su condolencia a Monseñor por la muerte de Rutilio y a la vez le advierten que controle a sus sacerdotes.
- E₇ (En la Catedral). Unas mujeres que están en la orquesta claman a Monseñor pidiendo ayuda por la muerte y desaparición de sus familiares.
- PE₁ Entran a la iglesia unos hombres heridos arrastrándose y tratando de subir por la plataforma.
- PE₂ Monseñor de rodillas pide consejo a Dios.
- E₆ (En el refectorio). Monseñor y su equipo de trabajo revisan documentos de denuncias de desaparecidos.
- PE (En pantalla). Escenas de la represión. Rótulo: "El ejército profana la población de Aguilares y profana la iglesia".
- E₇ (En la Iglesia de Aguilares). Monseñor celebra la eucaristía frente al público concurrente.
- PE₁ (En la orquesta). Los guerrilleros cantan portando banderas rojas.
- PE₃ (En otra pantalla). Titulares de periódicos dando su versión del suceso de Aguilares, atribuyéndolo a los comunistas y jesuitas.

3. EP (En pantalla). Los lobos aúllan amenazantes contra el Pastor.
- E₁ (En el despacho del Presidente). Los oligarcas expresan al Presidente su preocupación sobre el anuncio de la huelga de los camaradas, y la complicidad de curas y de Monseñor en las acciones comunistas.
- E₂ (En la catedral). Monseñor arrodillado frente al altar pide a Dios que los oligarcas se conviertan.
- E₃ (Lugar de recepción de Monseñor). Los oligarcas reclaman a Monseñor por su actitud cambiada. Este les exhorta a que busquen la paz y la justicia.
- PE₁ (En pantalla). Escena del pronunciamiento de las Organizaciones Populares en el auditorio de la Universidad.
- PE₂ (Por altoparlante). Mensaje de la Cámara Patronal pidiendo que las autoridades tomen medidas contra el comunismo y sus aliados religiosos.
- E₄ (En el lugar de reunión del grupo de trabajo de Monseñor). Monseñor Romero y Monseñor Rivera, a través de la elaboración de una carta pastoral apoyan las organizaciones populares para defenderse de la represión.
- E₅ (En la oficina del Nuncio). Un sacerdote comunica al Nuncio sobre la carta pastoral.
- PE (En pantalla). Titulares de la declaración de cuatro obispos contra las Organizaciones Populares.
- E₆ (En el lugar de reunión del Episcopado). Los obispos llaman la atención a Monseñor Romero y Monseñor Rivera sobre la carta pastoral.
- E₇ (En el despacho del Presidente). El Mayor recibe apoyo del Presidente para continuar la represión).
- PE₁ Escenas de represión en las que mueren el Padre Ortiz y cuatro jovencitos.

- PE₂ Desfile de religiosos, portando cartelones con la leyenda: ¡BASTA YA!
- PE₃ (En pantalla). Titulares de periódicos anuncian que la Guardia Nacional fue atacada por comunistas en "El Despertar" en donde murieron un sacerdote y cuatro jovencitos.
- PE₄ (Por altoparlante). Se repite la noticia anterior.
- PE₆ (En pantalla). Escenas de la masacre del 8 de mayo de 1979 frente a la catedral.
- E₆ (En la catedral). Monseñor arrodillado expresa sus quejas a Dios y de pie, bendice al pueblo y le explica sobre la carta pastoral.

SEGUNDA PARTE

4. EP (En pantalla). Los lobos se atacan entre sí mientras el rebaño se agrupa para defenderse
- E₁ (En la oficina de Monseñor). Un Coronel joven solicita apoyo de Monseñor para un Golpe de Estado. Este le ofrece su apoyo condicional: si cesa la represión.
- PE (Por altoparlantes). Se da a conocer el Golpe de Estado y a partir del 15 de octubre de 1979 se constituye una Junta Cívico Militar.
- E₂ (Lugar de reunión de las Organizaciones Populares). Líderes de estas organizaciones manifiestan al Padre Rafael que la Nueva Junta es una farsa.
- E₃ (Lugar de reunión de los oligarcas). El Mayor y los oligarcas proponen un Golpe de Estado a la nueva Junta Cívico Militar.
- PE₁ (Por altoparlantes). Se anuncia que la Junta Cívico Militar descubrió una conspiración contra el Gobierno.
- PE₂ (En la orquesta). Grupos de campesinos se enfrentan con las fuerzas del orden. Soldados matan a campesinos.
- PE₃ (En la pantalla). Titulares de periódicos dan a conocer el apoyo de los Estados Unidos a la Junta Cívico Militar.

- E₄ (En la catedral). Monseñor dialoga con una monja sobre la comprensión de los ricos.
- E₅ (Lugar de reunión del Gabinete de la Junta Cívico Militar). Monseñor media entre las divergencias de opiniones que se dan en el Gabinete y pide que renuncie el Ministro de Defensa por ser el culpable de la represión mortífera.
5. EP (En pantalla). Los lobos rompen el cerco.
- E₁ (En una celda, donde aparentemente, el Mayor se encuentra detenido custodiado por su Guardián).
- El Ministro de Defensa, en simulacro, liberta al Mayor.
- E₂ (En el local del Partido Demócrata Cristiano). El Ministro de Defensa logra tener apoyo de los dirigentes del Partido a cambio de ofrecimiento de privilegios.
- E₃ (En la oficina de Monseñor Romero). Jesuitas dudan del programa de la Nueva Junta; Monseñor tiene esperanza.
- E₄ (En pantalla: "20 de enero de 1980". Cristo manifiesta su gloria en la felicidad de los hombres).
- (En la catedral). Un grupo de mujeres en la orquesta clama a Dios por los asesinatos, mientras Monseñor realiza el ofertorio.
- E₅ (En el mismo escenario, pero desde el podio). Monseñor se solidariza con su pueblo y a la vez denuncia la injusticia.
- E₆ (En la oficina del Nuncio). Los oligarcas en conversación con el Nuncio, un obispo y el Ministro de Defensa, deciden eliminar la vida de Monseñor.
- PE₁ (En pantalla). Escenas de las ruinas humeantes de la Radioemisora Católica Y.S.A.X.
- PE₂ (Por altoparlantes). Se anuncia la destrucción de la Radioemisora Católica.
- PE₃ (En pantalla). "23 de marzo de 1980".

- E₇ (En la catedral). Monseñor hace un llamado enérgico al militarismo para que cese la represión.
6. EP (En la pantalla). El holocausto
- E₁ (En la plataforma interior de la catedral). Dos monjas comentan alarmadas el comunicado de amenaza de muerte para Monseñor.
- E₂ (En una plataforma). Plan de estrategia del Ex-mayor y sus pistoleros para matar a Monseñor.
- E₃ (En la catedral). Monseñor está terminando de pronunciar su discurso ante el público religioso que asiste a misa para celebrar la eucaristía.
- E₄ (En el mismo escenario anterior). Muerte de Monseñor Romero.
- PE₁ (En la pantalla). Aparece la misma escena captada por un camarógrafo.
- PE₂ Un proyector de luz se proyecta sobre dos monjas que tienen en su regazo al moribundo.
- PE₃ (En pantalla). Aparece un letrero: "La palabra queda. Y este es el gran consuelo del que predica. Mi voz desaparecerá, pero mi palabra que es Cristo quedará en los corazones que hayan querido acoger" (17-12-78).

1.2.2 Cuadro de cuantificación

El texto así descrito será desglosado en un cuadro de cuantificación con la finalidad de observar el número de actantes y la frecuencia relativa de participación de éstos en cada escena. Como instrumento de medición utilizaremos el gráfico de la semiótica matemática que Tordera toma de la Escuela Rumana (114). En el gráfico sólo se anotan los actantes que emiten parlamentos y en orden en que aparecen en las escenas. Por tanto, las previas y las post-escenas se explicarán por aparte.

1.2.3 Interpretación

La obra, como texto se compone de dos grandes partes. Cada una consta de tres divisiones, cuyos puntos funcionales contienen sus respectivas escenas y post-escenas. El hecho de dividir la obra en Primera y Segunda Parte obedece a la capacidad de concentración del espectador en la representación de la obra. De esta manera, esto viene a constituir un intervalo en la continuidad de los acontecimientos.

(114) A. Tordera, p. 183. Con base en la segmentación por escenas en las páginas anteriores, se marcan los actantes presentes en cada escena.

Act.	Esc.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	Nº Esc.	Nº Par1.		
Canpesino 1												X																											1	1		
Joven												X																												1	3	
Seglar 1													X					X																						2	4	
Seglar 2													X					X																						2	2	
Secretario del Nuncio																			X																					1	1	
Obispo 1																				X											X								2	11		
Obispo 2																				X																				1	5	
Obispo 3																				X																				1	5	
Obispo 4																				X																				1	2	
M. Rivera																				X																				1	4	
Mayor (Em-mayor)																					X			X			X							X						4	26	
Coronel																						X				X														2	14	
Líder 1																							X																		1	5
Líder 2																							X																		1	3
P. Rafael																	X						X																		2	8
Militar																								X																	1	4
Ministro 1																										X															1	7
Ministro 2																										X															1	6
Ministro 3																										X															1	2
Dirig. 1																												X													1	3
Dirig. 2																													X												1	2
Dirig. 3																													X												1	4
Dirig. 4																													X												1	2
Dirig. 5																													X												1	2
Monja 1																																		X						1	7	
Monja 2																																		X						1	6	
Pistol. 1																																				X					1	1
Pistol. 2																																				X					1	4

Aparte de las dos grandes divisiones la obra está formada por seis partes enumeradas del 1-6. Cada una, como frase alegórica constituye un núcleo funcional que contiene el significado de lo que va acontecer. Además, éstas aparecen en la pantalla como características común a las seis partes de la obra, a las que denominamos escenas previas.

Así la obra está compuesta por seis escenas previas, 37 escenas y 28 post-escenas.

Las segundas están constituidas por el diálogo que se da entre los actantes; mientras que las terceras, son complementarias y la finalidad es clarificar y confirmar hechos históricos que se quieren mostrar al lector o espectador.

El número de actantes presentes en la obra que emiten parlamentos son 55 más un grupo de mujeres que entre todas pronuncian dos parlamentos.

Aumentaría, considerablemente, el número de actantes con otros que aparecen en las post-escenas sin emitir parlamentos; pero que se les ve actuando de una u otra manera, como: obreros, campesinos, universitarios, líderes de la oposición y soldados (p. 32); jovencitos que son ametrallados (p. 33); religiosos, medrosos y guerrilleros que se agrupan en la orquesta (pp. 63-64); el Padre Ortiz y cuatro jovencitos que son ametrallados (p. 99); otros religiosos como monjas, sacerdotes y seglares (p. 102); gente pobre (p. 140) y público que se congrega en la iglesia para celebrar la eucaristía (p. 152).

Observamos también en el cuadro de cuantificación que cuatro actantes son llamados por sus nombres correspondientes: el Padre Rutilio Grande, Monseñor Oscar Arnulfo Romero, Monseñor Rivera y el Padre Rafael. Fuera del gráfico, en una post-escena, se le menciona al Padre Ortiz que es también ametrallado. Los demás actantes son denominados teniendo en cuenta la clase social a la que pertenecen, sexo y la actividad económica, política o religiosa que desempeñan.

Los actantes que tienen más participación en las escenas según el gráfico de cuantificación son: Monseñor Romero, el Padre Rutilio Grande, los oligarcas, el Mayor, el Ministro de Defensa, el Nuncio, el Presidente y el Coronel. Los demás que participan en pocas escenas son colaboradores en la misión de los primeros.

Haciendo una comparación de las escenas más tensas, se observa que casi todas giran alrededor de Monseñor Romero y en las cinco primeras escenas, alrededor del Padre Rutilio. Por lo tanto, en la secuencia del encadenamiento dramático hay dos actantes eje, el Padre Rutilio y Monseñor Romero, los que mantienen una relación contraria o de solidaridad con los demás, como veremos más adelante.

Algunos actantes, con intereses similares, participan en grupo en algunas escenas, lo que permite también analizarlos en grupos.

De acuerdo con los acontecimientos que se observan en el encadenamiento dramático, la obra desde el inicio hasta el final plantea dos grandes problemas: el conflicto del pueblo con el poder político y el gran problema complejo entre la Iglesia Católica y el Estado. Esto se explicará más adelante cuando hablemos de las relaciones de los actantes.

En la obra, desde el inicio hasta el final sobresale la propuesta del uso de proyecciones fílmicas antes y después de las escenas, las que según la función que desempeñan las denominamos noticiosas, dramáticas y didácticas. Por otro lado, se destaca el uso de altoparlantes para comunicar al público los acontecimientos importantes que van ocurriendo. Estos recursos escénicos se analizarán también más adelante cuando hablemos de las otras realidades signicas.

1.3 Análisis del espacio (115)

De acuerdo con algunos enunciados identificadores, el espacio físico en el que se ubican las acciones, es un país centroamericano, *El Salvador*. Es en esta nación que el pueblo sufre injusticia, miseria y represión.

(115) Se denomina espacio al ámbito físico representativo en el que se desarrollan las acciones de los actantes, cfr. Wolfgang Kayser, op. cit., p. 489.

"JESUITA 1

No hace falta ser un sociólogo en este país para darse cuenta de la injusticia social...

PADRE GRANDE

Hay que ser de piedra para no compadecerse de su miseria. Al fin y al cabo somos pastores de uno de los rebaños más miserables de este continente..." (pp. 14-15).

Uno de los pueblos salvadoreños que se menciona en la obra, es Aguilares, víctima de la pobreza, la marginación y represión por parte de los terratenientes.

"TERRATENIENTE 2

¡A la mierda esos indios...! Sólo con garrote entienden...

TERRATENIENTE 3

Yo no pago ni un centavo más

TERRATENIENTE 4

Ni yo... ¿Qué les pasa a esos cabrones? Antes no eran así, estaban contentos con su tortilla y sus frijoles, ¿Qué quieren ahora, caviar y vodka...?" (pp. 40-41).

"PADRE GRANDE

Arnulfo, tengo miedo. Nos amenazan de muerte y amenazan con destruir la iglesia de Aguilares" (p. 37).

Dentro del país de El Salvador, en la obra se citan diversos lugares e instituciones como la Parroquia de Santiago

de María, la Nunciatura Apostólica, la Universidad Centroamericana, Universidad Nacional, el Hospital de la Divina Providencia, el edificio del Senado Presbiteral, la Corte Suprema de Justicia, el Despacho del Presidente, la Iglesia de Aguilares, la Catedral, la Oficina del Nuncio, de Monseñor, el edificio de la radioemisora católica Y.S.A.X. Todos estos lugares constituyen el espacio en donde se ubican las acciones sociales, políticas y religiosas que se describen en el texto.

El escenario para las representaciones de los espacios y las acciones, de acuerdo con las acotaciones del dramaturgo, debe ser amplio, "como para colocar plataformas en diversos niveles y formar un espacio dominante en el centro que represente el interior de la iglesia. La gradería en forma de anfiteatro es la más adecuada porque ofrece el espacio de la orquesta para algunas acciones de grupo" (p. 9).

Ahondando más en los espacios físicos, se distinguen tres tipos: espacio político, social y sagrado.

El espacio político se refiere a aquellos lugares en los que se reúnen los miembros del poder político para planificar sus acciones en defensa de sus intereses. En esta dirección se destaca la oficina del Despacho del Presidente. La acotación siguiente clarifica este espacio:

"(El Presidente se reúne con los oligarcas. En el despacho hay mucho trajín con la nueva decoración. Sacan el escritorio para colocar otro más grande, con el águila imperial...)"
(p. 97).

En este mismo espacio, el Mayor, jefe del Escuadrón de la Muerte y el Presidente, planean las estrategias represivas contra el pueblo y la Iglesia.

"PRESIDENTE

... Nosotros siempre diremos que es la extrema derecha... Pero no se extralimite. No exagere la violencia. Aquella vez no dejó vivos ni a los niños...

MAYOR

Los niños crecen mi General, y su odio también..." (p. 97).

El espacio social presenta una sociedad afectada por un gran conflicto de desigualdad, en donde sólo unos pocos, que tienen el poder en sus manos, poseen una alta posición económica, lo que permite que los obreros y campesinos vivan en precarias condiciones de vida y por eso, siempre tratan de reclamar sus tierras y mejores salarios.

"PADRE GRANDE

... Arnulfo, estamos entrando en crisis en esta región. Los campesinos no soportan más. Los terratenientes los tienen aterrorizados para que cesen en sus demandas de aumento de salarios. Hasta yo he estado recibiendo anónimos..." (p. 17).

"VOCES

¡Esta tierra es nuestra!
Trabajen la tierra con nosotros.
Todos somos campesinos pobres
No disparen..." (p. 118).

En lo que respecta al espacio sagrado, el Templo Católico es el lugar más representativo. En ésta sobresale la imagen del Cristo traspasado que simboliza el maltrato y la muerte del pueblo oprimido, como Cristo que sufrió en la cruz por la liberación del pecado del hombre y con el propósito de traer la paz y la justicia a la tierra. En este espacio Monseñor Romero ofrenda su vida por el bienestar de su rebaño.

Es interesante notar que en la obra, varias escenas complementarias que representan espacios sociales en conflicto, son proyectadas en una pantalla. Esto tiene la intencionalidad de querer mostrar al lector o espectador la ubicación de los hechos reales dentro de la historia del pueblo salvadoreño.

Es así cómo los siguientes espacios se proyectan en la pantalla:

"... escenas reales de la masacre del 28 de febrero en la Plaza de la Libertad" (p. 32).

"... escenas de cateos en la calle o en autobuses..." (p. 47).

"... Secuencia del pronunciamiento de las organizaciones populares en el auditorio de la Universidad, sacado de un reportaje televisado" (p. 79).

"... escenas de la masacre del 8 de mayo de 1979 frente a la catedral..." (p. 100).

"... las ruinas aún humeantes de las radioemisora católica Y.S.A.X." (p. 145).

"... la misma escena aparece en la pantalla como fue captada por el camarógrafo" (p. 153).

Esta última escena se refiere a la muerte de Monseñor en la catedral.

1.4 Análisis de los actantes (116)

En el cuadro de cuantificación hicimos algunas observaciones generales sobre los actantes, pero ahora los vamos a analizar en detalle para ver sus acciones y sus relaciones más concretamente.

Monseñor Oscar Arnulfo Romero

Este actante es el único que participa en 22 escenas con 99 parlamentos. En la jerarquía religiosa, de acuerdo con la primera escena tiene el título de Monseñor. Ante los conflictos existente entre el pueblo y el poder político, y como consecuencia, entre la Iglesia y el Estado, se presenta como religioso conservador. Cuando el Padre Rutilio le pide que participe en favor del pueblo él reacciona negativamente.

"PADRE GRANDE

Tú puedes hablarles. Ellos te escucharán.
Diles que negocien con los campesinos. Si no es gran cosa lo que piden. No se van a arruinar.

(116) Sobre el concepto de actante cfr. supra p. 9.

MONSEÑOR

... Sé que existe una odiosa diferencia entre ricos y pobres, pero yo no puedo hacer otra cosa que apelar a los buenos sentimientos de los ricos. Y algo he logrado, pero no debo dar un paso más allá de lo que permite el Vaticano" (pp. 18-19).

Monseñor Romero, por mantenerse hasta este momento dentro de la postura tradicional de la Iglesia Católica y apoyar las acciones de los oligarcas y terratenientes, el Estado le concede el privilegio de ser el Arzobispo de El Salvador, siendo investido el 20 de febrero de 1977.

Este líder religioso, aún siendo conservador, mantiene la amistad con el Padre Rutilio Grande, y cuando éste es asesinado por los terratenientes de Aguilares empieza a cambiar su posición tradicional a defensor de los pobres. Esto se percibe en la escena 7:

"MONSEÑOR

... Pero hoy tengo una deuda con mi amigo y quiero pagarla. El me decía que la Iglesia debía ser el micrófono de Dios y yo quiero que así ser. He pensado que la misa del domingo puede ser el comienzo de una nueva actitud hacia los pobres" (pp. 42-43).

A partir de la muerte del Padre Grande, Monseñor, inicia su compromiso con la causa del pueblo oprimido y sus acciones son las siguientes:

- En la escena 9, desmiente las acusaciones que los oligarcas hacen al pueblo y a la Iglesia, directamente y a través de los medios de comunicación.

"OLIGARCA 1

Estamos con la Iglesia. Somos buenos católicos. Queremos la paz.

MONSEÑOR

¿Cómo puede haber paz en este clima de odio y persecución? Los periódicos, la radio, la televisión dicen mentiras. Nos acusan de complicidad con la subversión. Y ustedes saben que eso es mentira" (p. 48).

- Protesta y denuncia contra el poder político que reprime al pueblo y la Iglesia.

"MONSEÑOR

... Mientras no se aclare el asesinato de mis sacerdotes; mientras no cesen las expulsiones; mientras se mantenga esta odiosa persecución del pueblo de Dios, la Iglesia no se hará presente en ningún acto oficial y seguirá denunciando los atropellos" (p. 51).

- En la escena 12, ayuda al pueblo en la investigación de los desaparecidos.

"MONSEÑOR

... Bueno, comenzaremos por exigir la exhibición de los desaparecidos.. Y el domingo leeré sus nombres en la homilía" (p. 60).

- En la escena 33, ataca enérgicamente la violencia y exhorta al militarismo aunque deje de reprimir al pueblo y a la Iglesia.

"MONSEÑOR

... Les suplico, les ruego, les ordeno en nombre de Dios: ¡cese la represión! (p. 146).

- En la escena 16, se mantiene firme en su decisión de solidarizarse con el pueblo y a la vez reclama la justicia y la paz ante los oligarcas y los obispos quienes le llaman la atención, pidiéndole que se retractara de la participación con los pobres.

"OLIGARCA 2

Hasta el Presidente está preocupado, Monseñor.

MONSEÑOR

Mi posición, señores ha sido siempre por la justicia, por la paz, por la armonía social... Deberían ser ustedes los primeros en ayudar a ese pueblo que sufre" (pp. 72-73).

- En la escena 18, apoya y orienta al pueblo en el derecho a organizarse a través de la elaboración de una carta pastoral.

"SACERDOTE 2

... Prácticamente, se reconoce en ella el derecho del pueblo a organizarse y a recurrir a la violencia para enfrentarse al gobierno" (p. 86).

- Interviene varias veces ante los miembros del gabinete, tratando de negociar con éstos el cese de la represión.

Ante el arduo trabajo de Monseñor Romero como líder religioso y pastor de un rebaño perseguido, el poder político y la alta jerarquía de la Iglesia, lo encaran por el privilegio que le habían concedido para ser el Arzobispo de El Salvador y a la vez le amenazan si no depone su actitud de denuncia contra ellos; pero como pastor fiel del pueblo, no se rinde ni ante el soborno ni la intimidación, por lo que los oligarcas y el aparato represivo deciden eliminarlo el 24 de marzo de 1980, cuando precisamente estaba celebrando la eucaristía.

El Padre Rutilio Grande

Este actante, que al inicio de la obra defiende la causa de la justicia y la paz en favor del pueblo desangrado, se caracteriza como un actante religioso muy definido en su compromiso con el pueblo y la Iglesia. En la escena 5, se observa que sus acciones se centran, en ayudar a las comunidades necesitadas.

"PADRE GRANDE

Discúlpeme, Arnulfo... la gente de la comunidad me espera. Están muy esperanzados con tu ayuda" (p. 39).

Así mismo el Padre Rutilio se caracteriza por ser un gran intercesor por el pueblo marginado. En este caso interpela dos veces ante Monseñor Romero para que negocie con los terratenientes con la finalidad de conseguir mejores salarios para los obreros y también para lograr el cese de las hostilidades que cometen los grupos militares contra los indefensos obreros, campesinos y religiosos solidarios con el pueblo. Así lo vemos en la escena 2.

"PADRE GRANDE

"Arnulfo, intercede por los pobres. Trata de convencer a los terratenientes para que mejoren los salarios" (p. 21).

En otra escena apela ante Monseñor para que cese la represión.

"MONSEÑOR

¿Quiénes los amenazan?

PADRE GRANDE

Los de ORDEN, la UGB. Cualquiera de esos puede ser. De todas maneras son un mismo enemigo. Tú sabes que ahí está el ejército y la policía. Y los terratenientes están financiando la campaña contra nosotros. Debes

intervenir, Arnulfo. No dejes que se envalentonen" (p. 37).

El Padre Grande, comprometido con las comunidades necesitadas, es un elemento determinante en la orientación de la Iglesia hacia el cumplimiento de su verdadero papel como entidad cristiana. Y dentro de esta misión, influyó en Monseñor Romero tanto con sus palabras como con sus acciones para que éste cambiara de religioso conservador a defensor de los pobres.

Este sacerdote por ser guía de un pueblo que sufre es víctima de calificativos ofensivos por parte de los terratenientes.

"TERRATENIENTE 5

Ese cura de Satanás es el culpable. Vino a alborotar a los indios. Acabemos con esa culebra" (p. 41).

Este jesuita, siendo considerado como gran enemigo para el poder político, es asesinado por orden de los terratenientes el 12 de marzo de 1977.

La muerte de este sacerdote fue un punto de referencia definitivo para que la Iglesia consiguiera a Monseñor Romero como sustituto del Padre Rutilio para que continuara en favor de la paz y la justicia social del pueblo salvadoreño.

Los oligarcas

Estos actantes participan en seis escenas y por manejar sus objetivos comunes se les caracteriza a los dos en conjunto.

Desde el punto de vista económico, éstos son representantes de una clase social dueña de las grandes empresas comerciales del país y por lo tanto controlan la política del Estado orientado a sus intereses. Se caracterizan más por sus acciones que por atributos.

En la escena 2, ante el Nuncio y el Presidente, son los que imponen la candidatura de Monseñor Romero por considerarlo favorable a sus intereses.

"OLIGARCA 1

Monseñor Romero es el hombre clave. Usted lo sabe tanto como nosotros, Excelencia" (p. 27).

En la escena 9, los oligarcas califican a los jesuitas de subversivos y por lo tanto, le advierten a Monseñor que tenga cuidado de ellos.

"OLIGARCA 2

No a usted, Monseñor, de ninguna manera. A usted lo conocemos muy bien. Es a los jesuitas que..." (p. 48).

En la escena 14, son los que presionan al Presidente para que ponga mano dura, según ellos, contra los revoltosos

marxistas. Luego en la escena 16 lo emplazan a Monseñor, acusándole de ser enemigo del Estado, después que lo apoyaron en el cargo de Arzobispo. En la escena 24, los oligarcas, viendo que la Junta Cívico Militar propone reformas en el país, entre otras, la reforma agraria, planean hacer un golpe de Estado, que prácticamente termina en fracaso. En la escena 32 en diálogo con el Ministro de Defensa y los obispos, deciden eliminar la vida de Monseñor Romero.

"MINISTERIO DE DEFENSA

Les advierto: no hagan nada que pueda perjudicar al gobierno

OLIGARCA 1

No se preocupe, general. Nosotros haremos el trabajo sucio" (p. 145).

El Mayor (Ex-mayor)

Es un militar, se le llama "Jefe del Escuadrón de la Muerte" quien está al mando del Presidente y el Ministro de Defensa. Por el diálogo que sostiene con el General en la escena 20, se sabe que es el encargado de llevar a cabo los actos de violencia, represión y asesinatos contra todos los opositores del Estado.

"MAYOR

Los tibios también, general. No hay que discriminar a los opositores. Los tios se vuelven calientes y entonces es más difícil eliminarlos" (p. 96).

Cuando los ministros, representantes del Partido Demócrata, presionan ante el Gabinete por la represión contra el pueblo, el Mayor, en simulacro, fue destituido del cargo y enviado a una celda por el Ministro de Defensa. Luego, este mismo lo libera para que continúe sus actos hostiles como Ex-mayor. Como tal y con sus pistoleros planean la muerte de Monseñor Romero en la escena 35.

"EX-MAYOR

¡Muchachos, llegó el momento que todos esperábamos...! ¡Sé que están ansiosos de conocer el nombre de quien tendrá el honor de liquidar a nuestro enemigo principal...!

(A pistolero 2)

¡Tú matarás a Monseñor...!

PISTOLERO 2

Lo que usted ordene Mayor" (p. 150).

El Ministro de Defensa

Es un militar de alto rango, aliado de los oligarcas y terratenientes y el que ordena la ejecución de las actividades militares. Es miembro de la Junta de Gobierno; controla que no se hable mal del Estado y de sus miembros que lo administran. Sus acciones, por una parte, están orientadas a negociar con sus opositores. Dentro del ámbito religioso lo hace con Monseñor Romero a cambio de una promesa de paz. Esto lo observamos en la escena 9.

"MINISTRO DE DEFENSA

Se lo prometo, Monseñor. Lo único que le pido es que vigile usted a sus sacerdotes que hablan contra el gobierno. Para que haya paz debemos controlar ambos lados" (p. 50).

También negocia con los dirigentes de los partidos democráticos, ofreciéndoles privilegios en el gobierno (p. 135).

En la misma escena anterior, se aprecia que el Ministro de Defensa, como opositor del pueblo y la Iglesia, es el que más directamente califica a los sacerdotes de revoltosos y cómplices del marxismo.

"MINISTRO DE DEFENSA

... Más bien, diría yo, que algunos sacerdotes están con los revoltosos. Y los revoltosos no están con el pueblo; están con el comunismo internacional" (p. 51).

En la escena 26, en el diálogo que se da entre los miembros del Gabinete Ministerial, el Ministro de Defensa, también, justifica, aprueba y ordena las medidas represivas en defensa de los intereses de la clase oligarca y de los terratenientes.

"MINISTRO DE DEFENSA

Actuamos en legítima defensa. Las organizaciones populares nos están provocando" (p. 123).

El Nuncio

En la jerarquía religiosa es el representante de la sede del Papa en el país. Su función es de mantener y controlar la organización y las buenas relaciones de la Iglesia con el gobierno. De lo contrario, el Nuncio sabe que la Iglesia será perseguida por el aparato represivo que está sujeta a la oligarquía. Dentro de esta tarea le es preocupante la actitud de Monseñor Romero, por lo que dialoga con los obispos para llamarle la atención por la carta pastoral que ponía en gran peligro las relaciones Iglesia-Estado. Esto es evidente en la escena 19.

"OBISPO 1

No puede ser... Se está pasando de la raya, Monseñor. No podemos aceptar que la Iglesia apoye las organizaciones populares... La Iglesia es apolítica" (p. 89).

El Nuncio, en una sesión que realizan los oligarcas y un obispo en la escena 32; no protesta por el plan de asesinato contra Monseñor Romero. Calla simplemente por mantener su posición cómoda ante el gobierno tirano.

"NUNCIO

También él tiene sus simpatías en la Santa Sede... Sin embargo, ha recibido varias amonestaciones. A ustedes les consta...

OLIGARCA 2

Pero no es suficiente. Hay que callarlo..."
(p. 143).

Jesuita 1 y Jesuita 2

Estos actantes se caracterizan por su compromiso de solidarización con el pueblo marginado. Al inicio de la obra, son ayudantes del Padre Rutilio y posteriormente, de Monseñor Romero cuando éste sale de su posición conservadora.

En la escena 1, los jesuitas sostienen y proponen una visión social diferente de la que defienden los religiosos conservadores. Es decir, aseveran que la Iglesia está obligada a participar en la defensa de los maltratados por las fuerzas opresoras.

"JESUITA 1

Tú y yo somos hombres de iglesia. Eso no es razón para dar la espalda a la realidad. Por el contrario, la Iglesia está obligada a velar por su rebaño" (p. 12).

En la escena 29, cuando el Padre Grande es asesinado por los terratenientes, y Monseñor Romero toma su lugar para continuar en la lucha por la paz y la justicia social, los jesuitas siguen colaborando con él y le ofrecen todo su apoyo y trabajo en favor de la causa de los pobres.

"MONSEÑOR

En la próxima homilía quiero señalar las fuerzas que se oponen entre sí y que están afectando al pueblo.

JESUITA 2

Si es algo podemos ayudar cuente con nuestra colaboración" (p. 137).

El Presidente

Es el máximo representante del Estado dictatorial. Aprueba lo que proponen los oligarcas, ya que en la práctica, depende del poder económico que controlan los grandes empresarios (p. 25).

Como Presidente de una dictadura militar se caracteriza por su despotismo, tiranía y hostilidad contra el pueblo y la Iglesia; cuando éstos demandan un cambio. Así se percibe en las escenas 14 y 20.

"PRESIDENTE

... Ni los camaradas, ni esos curas revoltosos ni nadie me va a joder este gobierno. Habrá mano dura, sí señores. En este país habrá paz y orden o no quedará títere con cabeza" (p. 69).

El Presidente, como aliado del Ministro de Defensa y el Mayor, ordena ejecutar las leyes que favorezcan los intereses del Estado, entre otras, hay algunas de carácter represivo.

"MAYOR

Usted es el escritor y nosotros los actores.
Lo que yo haga usted lo ha pensado así.

PRESIDENTE

¡Cuidado, enróllese esa lengua de culebra...!
Si alguien me acusa de sus desapariciones, lo
quemó a usted..." (p. 97).

El Coronel

Este actante es miembro de la alta jerarquía militar. De acuerdo con las acotaciones del dramaturgo es un hombre joven, bajito, delgado y tímido. Participa en dos situaciones. En la primera pide apoyo a Monseñor Romero para llevar a cabo el golpe contra el General Romero, cuyas acciones tuvieron éxito con la instalación de la nueva Junta Cívico Militar.

En la segunda situación, en cuya reunión de la Junta del Gabinete de Gobierno, juega dos papeles. Por un lado, justifica la violencia que ordena el Ministro de Defensa, y por otro, promete el cese de la represión contra el pueblo y la Iglesia (pp. 123-124).

Con la actitud del coronel, prácticamente, se refleja la lucha por el poder en los gobiernos dictatoriales, que también se rescata en muchas obras literarias hispanoamericanas.

Sacerdote 1, 2, 3, 4 y 5

Estos religiosos son aliados de Monseñor Romero y como tales apoyan las decisiones, entre otras, la de denunciar

públicamente la muerte del Padre Rutilio Grande. Al lado de Monseñor, estos sacerdotes conforman el equipo de trabajo de investigación de los desaparecidos.

De entre los cinco sacerdotes, el número 2 es el único que mantiene una actitud conservadora y por eso, secretamente, se presenta ante el Nuncio para informarle sobre la carta pastoral que ponía en peligro la relación de la Iglesia con el Gobierno. Sin embargo, este religioso al lado de los demás eclesiásticos que luchan en favor del pueblo, simula tener y compartir las mismas ideas de cambio social.

Terrateniente 1, 2, 3, 4 y 5

Son los patronos de los obreros y representantes del grupo de latifundistas que mantienen una relación estrecha con los oligarcas en cuanto al comercio; y por lo tanto, también ejercen mucha influencia en el poder político.

Participan solamente en la escena 6 en la que condenan a muerte al Padre Rutilio Grande por ser solidario con los obreros que reclaman salario justo.

"TERRATENIENTE 2

¡A la mierda, esos indios...! Sólo son garrote entienden.

TERRATENIENTE 3

Yo no pago ni un centavo más

TERRATENIENTE 5

Pues yo creo que sólo matando a la culebra

TERRATENIENTE 1

Entonces está hecho. El cura de Satanás no nos volverá a joder" (pp. 40-41).

Los terratenientes, unidos a los oligarcas, por tener el poder económico en sus manos, hacen que las fuerzas armadas funcionen como sirvientes y robots en beneficio del poder político. En este sentido ellos ordenan la muerte del Padre Rutilio y el ejército se encarga de ejecutar la acción del asesinato (p. 42).

Obispo 1, 2, 3 Y 4

Estos actantes se caracterizan por su postura tradicional eclesiástica y son de la alta jerarquía religiosa, que juntamente con el Nuncio se encargan de mantener las buenas relaciones de la Iglesia con el Estado, y por lo tanto, siempre defienden los intereses de los oligarcas y terratenientes. En la escena 19, los obispos le acusan a Monseñor de político, porque evidentemente estaba apoyando a las organizaciones populares.

"OBISPO 2

Bien... ya que desautorizó nuestra posición nosotros volvemos acusarlo de asumir una actitud política que pone a la Iglesia en contra del Estado...

MONSEÑOR

Que no es cierto... mis predicaciones no son política; son predicaciones que tocan la

política, tocan la realidad del pueblo, pero para iluminarlos y decirles qué es lo que Dios quiere y qué es lo que Dios no quiere..." (pp. 90-91).

En la misma escena, los obispos viendo que Monseñor Romero tiene una posición firme con respecto a su opción por los pobres, no solamente le acusan de político, sino también de ser cómplice del comunismo, sacrilego y loco.

"OBISPO 1

Si, señor, porque son comunistas y la Iglesia no quiere nada con los comunistas... Sacrilego es usted por apropiarse de la voz del Señor.

OBISPO 4

... Sólo un trastornado puede pensar seriamente en convertirse en un transmisor celestial" (p. 95).

Monseñor Rivera

Es otro actante religioso, comprometido con el pueblo necesitado, y por esta razón en la escena 1 es acusado de ser marxista, y como tal, los oligarcas le niegan el privilegio de la candidatura para ser Arzobispo de El Salvador.

En la escena 19, Monseñor Rivera juntamente con Monseñor Romero, se presenta ante los obispos para defender su posición sobre la carta pastoral. Pese a la amenaza que recibe de éstos, les declara enérgicamente su posición sobre el papel de

la Iglesia y su decisión de ayudar a Monseñor en la lucha por la paz y la justicia.

"MONSEÑOR RIVERA

Se olvidan que Monseñor no está solo, yo también estoy en desacuerdo con ustedes.

OBISPO 3

Pues contra usted van nuestras críticas también.

MONSEÑOR RIVERA

La carta pastoral no toma partido por nadie, pero sí denuncia los atropellos contra el pueblo y los tipos de violencia..." (p. 89).

Ministro 1, 2 y 3

Son actantes civiles, miembros de la Junta Gubernativa y representantes del Partido Demócrata. En la escena 26 que se trata de una reunión del gabinete, éstos protestan contra el grupo militar que está actuando represivamente contra el pueblo, y proponen renunciar si no cesan las hostilidades. Para que no se produzca un caos en el grupo gobernante, el Ministro de Defensa finge que renuncia y los militares prometen el cese de la represión. Pero estas promesas quedaron sólo en palabras, porque los actos terroríficos contra el pueblo y la Iglesia, seguían siendo evidentes diariamente (pp. 122-128).

Líder 1 y 2

Son los líderes de las organizaciones populares. En la escena 23 se les ve discutiendo con el Padre Rafael. Este les insta a que apoyen la nueva Junta de Gobierno Cívico Militar, ya que ésta ha prometido eliminar los actos de violencia y realizar muchas reformas. Los líderes se oponen diciendo que la nueva Junta es una farsa y que para lograr la justicia la única vía es la insurrección.

Dirigente 1, 2, 3, 4 y 5

Estos son los dirigentes del Partido Demócrata Cristiano, el que tiene representación civil en el gabinete. En la escena 28 observamos que la mayoría de los dirigentes del Partido, ceden a la negociación que les propone el Ministro de Defensa: de concederles el privilegio de ser líderes del país a cambio del apoyo que brinden al gobierno militar (pp. 133-135). Aquí se rescata el oportunismo político que se refleja en muchas obras literarias.

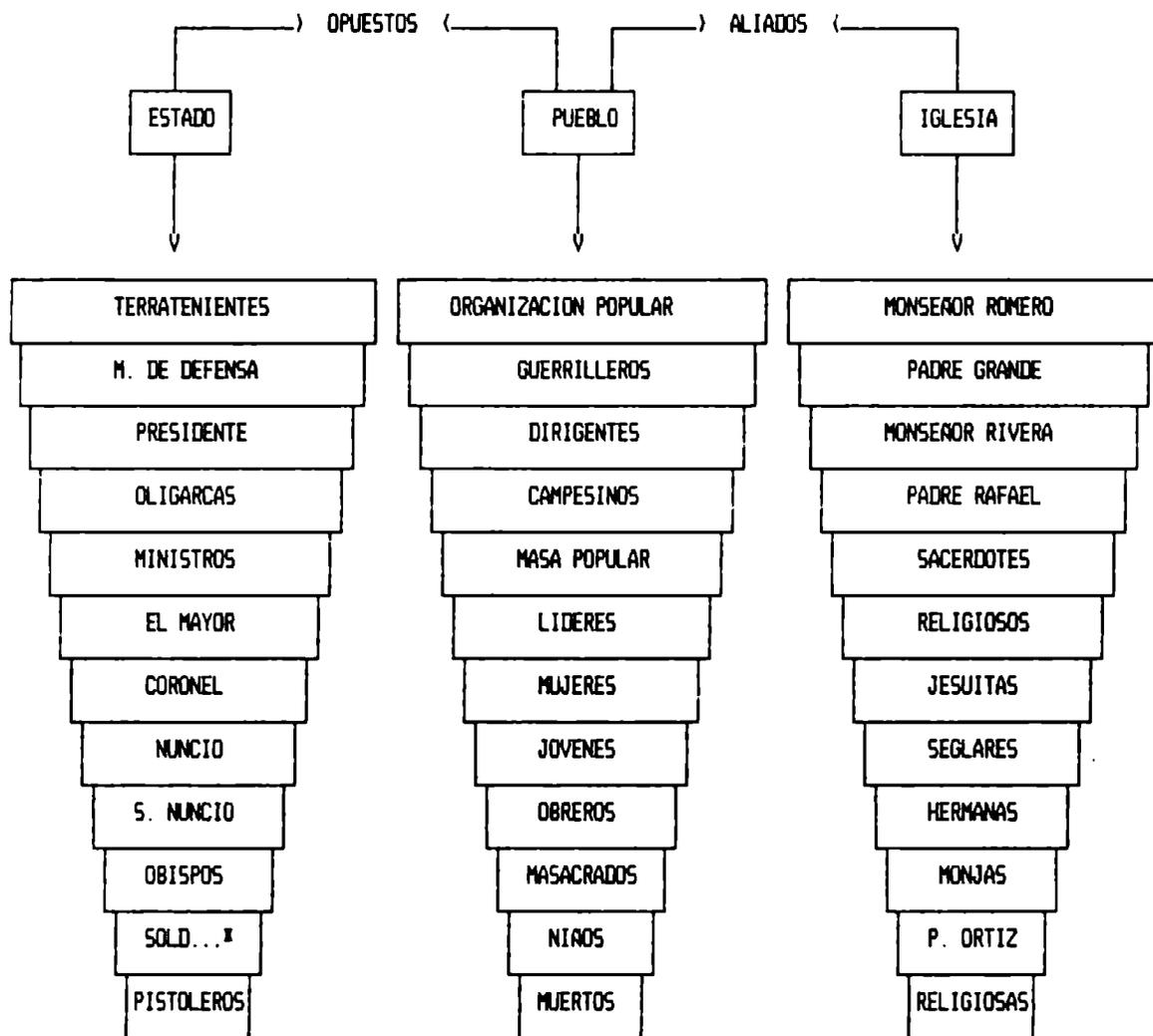
Hay otros actantes que no tienen mayores marcas caracterizadoras, pero que de una u otra manera, aparecen en escena dialogando sobre su dolorosa situación como son: campesina 1, 2 y 3, campesino 1, mujer, joven y mujeres en conjunto.

Así mismo hay otros actantes que pertenecen al grupo de religiosos que cumplen el papel de ayudantes de Monseñor Romero, como el Padre Rafael, seglar 1 y 2, hermana 1 y 2. El

secretario del Nuncio que pertenece al grupo conservador. De igual manera, hay actantes que están al servicio de la alta clase militar, como soldado 1 y 2, el militar, el pistolero 1 y 2. También hay actantes que no emiten parlamentos y por eso, no aparecen en el cuadro de cuantificación, pero que de alguna manera se les ve desempeñando algún papel y a otros, solamente se les menciona, como la masa popular (p. 45), gente masacrada (pp. 33 y 54), gente muerta (p. 34), niños que se reúnen en la Iglesia (p. 55) y organizaciones populares (p. 110).

Los actantes analizados así se pueden esquematizar en tres relaciones inclusivas, teniendo en cuenta que el pueblo y un sector de la iglesia son aliados, y por eso, algunos de los actantes del sector conservador eclesiástico se incluyen en la relación Estado.

En estas relaciones, la Iglesia a través de Monseñor Romero y el Padre Grande se une al pueblo en acto de solidaridad para luchar en contra del Estado y así obtener la paz y la justicia social. Pero estos intentos, finalmente, fracasan, ya que los miembros del poder político cuentan con un ejército y suficientes recursos bélicos para eliminar a sus opositores; por lo tanto, ni el pueblo ni la Iglesia logran resolver el conflicto que tienen con el Estado.



^x Aparte de los soldados hay también grupos paramilitares como la ORDEN, la UGB, la Policía y "Escuadrón de la Muerta", Cfr. la obra de análisis, pp. 37-96.

Se observa también que los miembros del poder estatal manejan una relación condicional con la Iglesia. Si ésta se mantiene con su postura tradicional, se le conceden privilegios de poder. Si se solidariza con los pobres, obreros y todos los necesitados, se le acusa de comunista y se le persigue hasta asesinar a sus miembros, como sucedió con Monseñor Romero, el Padre Grande y otros religiosos.

Por otra parte no toda la Iglesia se solidariza con el pueblo, es sólo un sector de ella: el Nuncio, el secretario del Nuncio, los obispos y algunos sacerdotes siempre son defensores del poder político por no perder su prestigio y posición económica.

1.5 Análisis del tiempo (117)

En la obra se observa un tiempo cronológico desde 1977 hasta 1980. En las tres primeras escenas, a través del diálogo de los jesuitas, el Padre Grande y Monseñor Romero, se sabe que tanto el pueblo como la Iglesia están siendo víctimas de la represión por parte de los militares. Además, se comenta sobre el cargo de Monseñor Romero como nuevo Arzobispo de El Salvador. Estos acontecimientos se corroboran en una fecha precisa que se proyecta en la pantalla.

(117) Se refiere a los distintos lapsos que constituyen el período cronológico en el que se desarrollan las acciones dramáticas.

"(En la pantalla, recortes de periódicos anuncian el triunfo del General Romero en las elecciones del 20 de febrero de 1977 y la Ceremonia de investidura de Monseñor Romero... Continuando a oscuras, hasta que aparecen en las pantallas las escenas reales de la masacre del 28 de febrero en la Plaza de la Libertad)" (p. 32).

Un mes después de las elecciones de febrero, sucede un acontecimiento trágico dentro del seno de la Iglesia: la muerte del Padre Rutilio Grande. La fecha del asesinato se proyecta en la pantalla.

"(En pantalla: "El Padre Grande, un campesino y un niño fueron asesinados el 12 de marzo de 1977)" (p. 42).

Al final de la escena 22, a través de altoparlantes se da a conocer una fecha importante que acaece en el poder político de El Salvador, el golpe contra el General Romero, protagonizado por los militares jóvenes.

"ALTOPARLANTES

A partir de hoy 15 de octubre de 1979 se constituye una Junta Revolucionaria integrada por distinguidos representantes de los partidos políticos y miembros de nuestro ejército revolucionario..." (pp. 109-110).

En la escena 30, previamente al clamor de unas mujeres y de la homilía de Monseñor Romero, se proyecta en la pantalla un título muy significativo acompañado de una fecha, indicando la secuencia del tiempo histórico.

"(En la pantalla: '20 de enero de 1980. Cristo manifiesta su gloria en la felicidad de los hombres')" (p. 139).

Al final de la escena 32, después que se ha dado a conocer la destrucción de la radioemisora católica I.S.A.X. a través de altoparlantes, se proyecta en pantalla solamente la fecha, indicando la continuidad del tiempo.

"(En pantalla: '23 de marzo de 1980')" (p. 145).

Un día después de la fecha anterior se proyecta en la pantalla la fecha crucial de la muerte de Monseñor Romero.

"(En la pantalla: '24 de marzo de 1980. Son las 6.25 de la tarde. El ruido de un auto frena cerca de la capilla. Monseñor está terminando la homilía frente a un grupo de gente... Un camarógrafo filma la escena)" (p. 152).

En esta proyección del tiempo, no solamente se precisa el mes y el año, sino que también se da a conocer la hora exacta de la tarde en que se produce el asesinato. Esto tiene la intencionalidad de ubicar al lector o espectador más cerca de la historia, dando énfasis en un hecho concreto.

La obra termina con una cita textual, proyectada también en la pantalla con su respectiva fecha entre paréntesis. El contenido de la cita es muy significativo, y en el tiempo, seguirá repercutiendo no sólo en la historia de El Salvador, sino también en toda la Iglesia Latinoamericana que quiera seguir los pasos de este heroico profeta de los pobres.

En síntesis, el tiempo de los acontecimientos en la obra abarca un período de tres años. Desde febrero de 1977, fecha en que Monseñor Romero asume el cargo de Arzobispo de El Salvador, hasta el 24 de marzo de 1980 en que data su muerte por los oligarcas. De esta manera, se observa que hay una intencionalidad en la obra: de hacer sobresalir el papel que jugó Monseñor Romero durante los tres años que le tocó desempeñarse como Arzobispo de una sociedad dirigida por un gobierno dictatorial.

1.6 Análisis de otras realidades signícas

Aparte del análisis de la estructura, de los actantes, del tiempo y del espacio, en la obra, hay otros elementos significativos que están contenidos en el texto de las acotaciones para el director, cuando se trate de llevar a cabo

la representación de la obra. Por lo tanto, estas realidades signícas o recursos escénicos sugeridos en el texto secundario (acotaciones) para el director del espectáculo, merecen también un examen cuidadoso como parte del análisis de la obra dramática (118).

Iluminación

La luz sugiere el texto secundario, juega un papel muy importante en la representación de la obra. Generalmente, una escena se abre con una iluminación y termina cuando se oscurece por ejemplo la escena 8 (pp. 45-47). Se utiliza también cuando se quiere hacer sobresalir algún hecho o personajes importantes como en el momento de la ceremonia de investidura de Monseñor Romero (p. 32) y en el caso de los líderes de las Organizaciones Populares (p. 110). Se emplea la luz también para intensificar la significación del Cristo traspasado como símbolo del sufrimiento de Cristo por su pueblo y como indicio también del sacrificio y muerte de Monseñor Romero por su pueblo reprimido (p. 147).

(118) Según A. Tordera, una obra dramática, como texto literario, se divide en dos partes: los discursos (parlamentos) de los actantes y las acotaciones que sugieren al director del espectáculo. los recursos escénicos tienen que ver con el uso de la luz, la audición, la visualización, gestos, movimientos, vestimenta y decorado, cfr. Tordera, p. 217.

Pero, lo que más se utiliza es la luz para intensificar la importancia de la figura de Monseñor Romero en diversas situaciones. En la escena 20, "un reflector de luz descubre a Monseñor arrodillado frente al altar" (p. 100): al inicio de la escena 31, "(la luz se apaga sobre el coro de mujeres y se concentra sobre Monseñor cuando llega al podio...)" (p. 140), significando la importancia de su persona como vocero del pueblo. Luego, al final de la obra, a través de la luz sobresale la figura de Monseñor Romero que yace, como moribundo, en los regazos de dos monjas (p. 153).

En el texto de las acotaciones también se sugiere proyecciones filmicas, las que implican un juego de luces en el escenario, lo que hace más interesante la representación para el espectador.

Audición

Al inicio de la obra se escucha desde la Iglesia de Santiago de María gorjeos, trinos y cantos de un gallo, significando un ambiente lírico y preocupante por los problemas que está pasando el pueblo y la Iglesia.

Posteriormente, cuando los grupos militares cometen actos de represión contra el pueblo, el texto secundario sugiere el sonido de las explosiones de bombas utilizadas en la destrucción de edificios (p. 131), el clamor de una madre que defiende a sus hijos para que no los maten (p. 33), el ruido y disparos de fusiles y ametralladoras que emplean los soldados

para matar a los indefensos obreros, campesinos y religiosos; se sugieren también sonidos de ambulancias en medio de gemidos desgarradores de hombres y mujeres que son ametrallados y torturados (pp. 54 y 100). De igual manera se debe percibir el repique de las campanas en ocasión de la ceremonia de investidura de Monseñor Romero y el sonido de las campanas indicando la hora de la misa (pp. 62-63). En otra escena se escucha el canto de los guerrilleros en protesta contra la represión (p. 64).

Aparte de los signos auditivos mencionados arriba, el texto secundario sugiere el uso de altoparlantes, a través de los cuales, el espectador escuche los mensajes emitidos tanto por parte de los miembros del poder político como por los de las Organizaciones Populares y de la Iglesia (pp. 45, 117 y 145). Y luego, al final de la escena 18, la acotación sugiere el uso del teléfono en la oficina del Nuncio (p. 88), y al término de la obra se debe percibir el chirrido de las llantas de un auto, como indicio de la presencia de los asesinos que dispararán contra Monseñor Romero (p. 153).

Visualización

A través del texto de las acotaciones, se perciben también imágenes visuales representativas del contexto salvadoreño. Así se determina la Parroquia de Santiago de

María, en donde se ubica la biblioteca de Monseñor Romero y un escritorio con algunos papeles (p. 11), la Nunciatura Apostólica (p. 23), la Universidad Centroamericana (p. 28), el Hospital de la Divina Providencia (p. 34), y los altoparlantes colocados en el lugar que ocupa el público. En el interior de la Iglesia, debe predominar la imagen del Cristo traspasado, como símbolo de la identificación de Cristo por su pueblo sufriente y con Monseñor que sacrificaría su vida por su rebaño.

Al final de la escena 38, se perciben los tres ataúdes en los que yacen los asesinados que son el Padre Grande, un campesino y un niño (p. 47). En el despacho del Presidente, se determina u escritorio con el águila imperial; esta ave es el símbolo del poderío norteamericano que sugiere la relación existente entre las fuerzas militares de El Salvador y las del Ejército de los Estados Unidos. En la escena 28, local del Partido Demócrata Cristiano, se observa en la pared una bandera con el pez distintivo, como indicio de alimentación que ofrece el Partido al pueblo necesitado (p. 132). Luego a través de la acotación correspondiente a la escena 27, se percibe, en la cárcel, la celda y el camastro en donde simuladamente, lo habían colocado el Mayor (p. 128).

Dentro de estas realidades visuales, el texto secundario propone el uso de proyecciones filmicas, a través de las cuales el espectador percibe escenas de cateos en las calles o en autobuses (p. 47); escenas de la masacre del 28 de mayo frente

a la Catedral (p. 100); las ruinas humeantes de la radioemisora católica I.S.A.X. y la proyección de la muerte de Monseñor Romero (p. 153).

Las acotaciones, no sólo proponen el uso del film dramático, sino que también sugieren la utilización del film noticioso, por medio del cual el espectador tiene la oportunidad de informarse de los acontecimientos históricos, ya que las proyecciones se realizan en la pantalla tomando en cuenta los titulares de los periódicos como los que anuncian el triunfo del General Romero; la investidura de Monseñor Romero (p. 32); la secuencia del pronunciamiento de las Organizaciones Populares (p. 79); el anuncio del suceso de Aguilares atribuidas a los comunistas (p. 65); y los titulares de periódicos en los que se da a conocer el apoyo de los Estados Unidos a la nueva Junta Cívico Militar (p. 118). Unidas a las proyecciones noticiosas, el texto secundario sugiere también las proyecciones didácticas contenidas principalmente en las frases alegóricas ubicadas al inicio de cada una de las seis partes de la obra y que permiten al lector o espectador tener una idea de lo que va a suceder, pero más que eso, le dejan una enseñanza sobre la causa del hecho histórico.

Gestos y movimiento

En esto, las acotaciones cumplen una función muy importante porque éstas sugieren a los actores los movimientos y el comportamiento gestual que deben expresar durante la

actuación en las escenas. Desde esta perspectiva, Monseñor "(desvía la mirada hacia la ventana)" (p. 21) cuando el Padre Grande le pide ayuda; este gesto indica que aquel no quiere comprometerse con las necesidades del pueblo. Así mismo las risas y gestos amistosos entre los oligarcas, el General y el Nuncio, son prueba de una buena relación entre la Iglesia conservadora y el poder político (pp. 25-26). Cuando un oligarca lee furioso una carta que Monseñor había enviado al gobierno de Estados Unidos, es indicio de ira contra Monseñor por tal acción (p. 144).

De acuerdo con el texto secundario, el actor que represente a Monseñor Romero, debe actuar expresando gestos muy significativos, como el indignarse cuando habla con los obispos (p. 93), el mostrarse enérgico cuando hace un llamado al cese de la represión (p. 146), el taparse la cara cuando ve entrar a la capilla unos hombres heridos, demostrando horror ante la masacre (p. 54), el persignarse después que ha implorado a Dios por el pecado del poder oligárquico (p. 71); por otro lado, la permanencia de Monseñor arrodillado frente al altar, indica una gran fe y ejemplo para el pueblo que quiera seguir los pasos de un pastor fiel, comprometido con los pobres (pp. 71 y 100); el acercamiento de un hombre a la plataforma inferior de la capilla para tirar unas hojas y salir corriendo, se torna dramático también porque indica la amenaza de muerte para Monseñor Romero. De igual manera, el comentario alarmante que sostienen las dos monjas al leer las hojas, se percibe el gesto

de desesperación por el anuncio del final trágico en la vida de Monseñor Romero (p. 147).

Vestimenta

De acuerdo con la función que desempeñan los personajes en la representación, se requiere una vestimenta que caracteriza a tres grupos bien marcados. Los que pertenecen al ejército tienen un uniforme militar con sus respectivos símbolos o rangos. En la acotación correspondiente a la escena 22, se describe más o menos la vestimenta de un coronel del ejército:

"(Un militar joven entra en la oficina de Monseñor acompañado de una religiosa que se retira de inmediato... Monseñor le indica el sillón frente a él. El coronel es un hombre bajito, delgado, tímido, como debió haber sido Monseñor de joven. Juega con su kepis en las manos, nerviosamente. Usa anteojos)" (p. 105).

También la gran cantidad de personajes religiosos, sugiere una vestimenta característica para grupo religioso como sacerdotes, monjas, obispos y arzobispos. En una de las acotaciones correspondientes a la escena 1, nos da una idea de la vestimenta de Monseñor como algo personaje eclesiástico:

"(el Padre Grande deja el libro sobre el escritorio. Entra Monseñor, sacudiéndose las manos en la sotana...)" (p. 16).

Luego, el gran número de personajes civiles implica también una vestimenta característica correspondiente a los grupos de campesinos, obreros, estudiantes universitarios y gente que asiste a misa para celebrar la eucaristía.



Decorado

El decorado que se propone en el texto de las acotaciones es también un aspecto muy importante para efectos de la representación de la obra. El mismo dramaturgo señala que no es necesario definir los ambientes con mucha precisión; con algunos muebles u objetos significativos es suficiente. Desde esta perspectiva, "el Cristo traspasado domina el espacio de la Iglesia con un altar parco y un podio liviano que sirve de púlpito y que puede trasladarse paulatinamente hacia la orquesta" (p. 10). Al final de la escena 3, en una acotación se aclara que en la ceremonia de la investidura de Monseñor Romero, aunque éste viste de gala, se ha suprimido todo lujo (p. 32). En la escena 14, en el despacho del Presidente, hay una intención de hacer una decoración, pero consiste en sacar del despacho el escritorio anterior para colocar uno más grande y con el símbolo del águila imperial (p. 66).

El decorado que se propone aquí, obedece a la naturaleza de la obra, en la que los adornos no son muy importantes, porque lo que se quiere mostrar, enfáticamente, es la represión por parte del Estado dictatorial contra el pueblo y la Iglesia.

2. ANÁLISIS CONTEXTUAL DE "EL MARTIRIO DEL PASTOR"

2.1 Justificación

Tres son las razones por las que nos sentimos motivados a realizar el análisis contextual de la obra: primero, porque una fuente literaria tiene la virtualidad de insertar en ésta la historia de la sociedad, como lo señala Julia Kristeva (119). Y precisamente el afán de reflejar en la producción literaria la realidad de nuestras sociedades, es una magna tarea que están cumpliendo los escritores latinoamericanos. En este sentido, Juan Durán Luzio, al hablar de la relación literatura e historia, puntualiza:

Ha sido en Hispanoamérica, recientemente, donde la relación entre historia y literatura genera una novedosa variante: la ficción se ha convertido en el complemento necesario de la historia. El asunto no es ajeno al desarrollo de nuestras letras; por las demandas del medio, la literatura impuso siempre en sus grandes creadores, la tarea de ser, al mismo tiempo historiadores... (120).

Segundo, porque también una obra literaria está constituida por una relación intertextual. Esto lo aclara Julia Kristeva diciendo que un texto como tal, contiene discursos que

(119) Julia Kristeva, El texto de la novela, (Barcelona: Editorial Lumen, 1974), p. 124.

(120) Juan Durán Luzio, Lectura histórica de la novela, (Heredia: EUNA, 1982), p. 10.

proviene de otras fuentes, que en algunos casos se cruzan formando así otro enunciado (texto), pero también pueden aparecer incorporados en la obra como citas tomadas directamente de otros textos extraños (121). Tercero, porque este análisis nos servirá de base para la comprobación de nuestra primera hipótesis.

De acuerdo con la explicación de los dos puntos anteriores, El Martirio del Pastor se compone de un discurso en el que se cruzan otros textos, especialmente históricos, y también de trozos de discursos religiosos que son las homilias de Monseñor Romero, solamente que éstas se analizarán en el capítulo correspondiente a la Teología de la Liberación.

2.2 Antecedentes

Antes de entrar al análisis propiamente dicho queremos señalar algunos acontecimientos históricos sobresalientes de El Salvador correspondientes al período de gobierno del Coronel Arturo Armando Molina desde marzo de 1972 hasta febrero de 1977. De esta manera, los hechos acaecidos durante esta época constituyen los antecedentes previos a los acontecimientos de los tres años siguientes que se rescatan en la obra y que son coincidentes con los sucesos del contexto.

El Coronel Arturo Armando Molina sube al poder en 1972, pero en forma fraudulenta. Fabio Castillo describe este hecho:

(121) Julia Kristeva, op. cit., p. 120.

Al evidenciarse la derrota del Partido Conciliación Nacional (PCN), el Consejo Central de Elecciones, dominado totalmente por el Partido Conciliación Nacional procedió durante los días 22, 23 y 24 a modificar las actas de las mesas electorales de tres provincias de la República. Esta alteración se hizo abiertamente usando la fuerza de la Guardia Nacional para sacar de las oficinas del Consejo Central de Elecciones a los representantes legales de la UNO (122).

Consolidando así el gobierno del Coronel Molina, éste define su estrategia de poder orientado al programa de "modernización estructural capitalista en el marco de la Seguridad Nacional"; es decir, "la promoción de un capitalismo moderno sobre la base de una estructuración del sistema de propiedad y explotación agrícola, llevando a cabo a través de un intervencionismo estatal enérgico y garantizado, en última instancia, por el autoritarismo militar" (123).

Dentro de este esquema el Presidente da impulso al proyecto de reforma agraria; pero lamentablemente, todo intento de este tipo de proyecto, ha sido anulado por la presión de los miembros de la oligarquía, para quienes "la tierra significaba

(122) Fabio Castillo, Los Derechos económicos, sociales y culturales en El Salvador, (Copenhague: s/edit., 1977). p. 42.

(123) Pedro Henríquez, El Salvador: La Iglesia Profética y Cambio Social, (San José: Editorial DEI, 1988), p. 66.

explotación comercial y beneficios generados por la exportación" (124).

Obviamente, la fuerza oligárquica, significaba una amenaza para el Coronel Molina, y para evitar el peligro de su poderío en el gobierno, tenía que actuar de acuerdo con los intereses de los que manejaban el poder económico, y en consecuencia, los obreros, campesinos, y en general, la masa popular sigue viviendo en difíciles condiciones sociales: entre 1971 y 1977, disminuyen los alimentos disponibles para la población, y éstos, a su vez, aumentan exageradamente su costo; se incrementa el número de desempleados y baja el salario real de los obreros. El seguro social cubría sólo el seis por ciento de la población del país y no incluía el seguro del resto de la familia (125).

Ante estas situaciones críticas del pueblo salvadoreño en este período, se consolidan otras organizaciones populares aparte de las ya existentes, con objetivos orientados a la reivindicación de los derechos de las clases marginadas. Así, en 1975 surgen las Fuerzas Armadas de Resistencia Nacional (FARN) y el Bloque Popular Revolucionario (EPR). En 1976, el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU) (126).

(124) Nicolás Mariscal, "Militares y Reformismo en El Salvador", ECA, (San Salvador), Nº 351/352, (1978), p. 9.

(125) Fabio Castillo, op. cit., pp. 30-31.

(126) Pedro Henríquez, op. cit., pp. 66, 89-90.

En este marco de referencia un sector de la Iglesia Católica cumple un papel muy importante. Los religiosos durante este período dan impulso a los nuevos modelos de pastoral pese a las dificultades que se presentan, logrando lo que ellos llamaron un "florecimiento de las comunidades cristianas". Monseñor Rivera aclara el trabajo de la Iglesia:

... Se hicieron sentir no sólo por su participación, consciente y activa en las celebraciones litúrgicas, por sus nuevas modalidades en programar las fiestas patronales y realizar procesiones, sino también por su acción en favor de la justicia: fortalecimiento de organizaciones campesinas, difusión y estudio de las leyes laborales atinentes, lucha por prestaciones y reivindicaciones salariales (127).

Por estas actividades solidarias, el sector religioso es calificado de subversivo y comunista por los miembros de la oligarquía y por lo tanto, pueblo e Iglesia son objeto de represión a través de calumnias, expulsiones, torturas, encarcelamientos y asesinatos (128). La represión siempre ha ido en escala directa al crecimiento de las organizaciones populares y de la toma de posiciones de los sectores cristianos. A continuación se esbozan algunos ejemplos de

(127) Ibid, p. 50.

(128) Cfr. Ibid, pp. 50-54.

represión ocurridos durante el gobierno del Coronel Molina y que afectan las tareas de la Iglesia.

El trabajo de catequesis que iniciaron los jesuitas en setiembre de 1972 en Aguilares, fue criticado severamente por los miembros de la oligarquía como una intervención de la Iglesia en política, sobre todo a partir de la Huelga de la Cabaña, el 24 de mayo de 1973, en la región de Aguilares.

También los sacerdotes Alas, quienes participaron en la fundación del Frente de Acción Popular Unificada (FAFU), en junio, fueron objeto de difamación por los miembros del aparato estatal, que según éstos, los religiosos estaban instigando a las masas campesinas a la rebelión contra el gobierno y a las actividades anárquicas contra la democracia. Esta difamación del nombre de los sacerdotes culminó con su detención el 21 de agosto de 1973, pero afortunadamente logran liberarse por intercesión de la curia y continúan en sus labores hasta 1977, año en que son expulsados junto con otros religiosos.

El 29 de noviembre de 1974, las patrullas militares y miembros de la ORDEN operaron una matanza en la Cayetana (Diócesis de San Vicente) en donde cientos de campesinos que habían sostenido una discusión acalorada con un terrateniente de la localidad, fueron asesinados (129).

(129) Ibid, p. 51 y 53.

En el año 1975 se producen otros hechos represivos de grandes consecuencias. En el Departamento de Usulután, la población de Tres Calles es asaltada por patrullas militares y sus aliados miembros de la ORDEN con la excusa de buscar armas. Como resultado de estas acciones violentas, mueren cinco campesinos indefensos. Estas actividades represivas se acrecientan también contra líderes sindicales en la capital. "La cúspide represiva se logra el 30 de julio en que una manifestación estudiantil es cercada por tanques en el centro de San Salvador y ametralla a discreción ante cientos de testigos".

De igual manera, en 1976 se intensifican las acciones violentas contra los opositores del Estado. En este año la oligarquía triunfa sobre el reformismo militarista, y por lo tanto, "se siente más libre para organizar sus bandas asesinas, reforzando las ya existentes y creando otras en colaboración con otros sectores del ejército" (130).

El año 1977 se inicia también con actos represivos. El 5 de enero, dos estudiantes ex-jesuitas que trabajaban en organizaciones campesinas, son expulsados del país por los oficiales de migración. Además, el día 11 de enero los miembros de una patrulla colocan una bomba en la casa de habitación del sacerdote Alfonso Navarro, párroco capitalino,

quien después de sufrir este atentado, es asesinado cuatro meses después.

En síntesis, el ambiente histórico que existía en El Salvador durante el gobierno del Coronel Arturo Armando Molina, se caracterizó, evidentemente, por la realización de actividades que tendían a asegurar el aparato estatal, y por consiguiente, esto implicaba la ejecución de acciones violentas y represivas por parte de las bandas asesinas que afectaban directamente la vida de las mayorías marginadas.

2.3 Análisis contextual

La obra da inicio con una plática que sostienen Jesuita 1 y el Padre Grande, en cuyo diálogo se alude a un país desangrante, en donde los campesinos son aterrorizados por los terratenientes para que cesen de sus demandas salariales (pp. 11 y 17). Esta situación explícita en la obra, ocurre igualmente en el plano histórico de El Salvador. Al final del período de gobierno del Coronel Molina, la mayoría de la población está sufriendo el azote del alto costo de la vida. El salario de la clase obrera no es suficiente para satisfacer sus necesidades básicas: "Los trabajadores del campo presentan una situación más precaria; según estimaciones realizadas por

médicos del servicio social en localidades rurales, el promedio salarial anual es sólo de ochocientos colones" (131).

Por otro lado, la represión contra el pueblo y la Iglesia se acrecienta. En diferentes ciudades de El Salvador los grupos armados siempre estaban operando allanamientos de casas y capturas que culminaban en encarcelamientos y asesinatos. Así mismo, en esa época, se desencadena un ataque publicitario contra los sacerdotes que se solidarizan con el pueblo reprimido. Esta perniciosa propaganda contra los religiosos ha ido creciendo en tono y proporciones. El siguiente enunciado es un ejemplo de este tipo de arma publicitaria que aparece en los periódicos: "Curas encabezan manifestaciones y causan destrozos en alcaldía, una muerte" (132).

Al final de la escena 3 del texto dramático, las acotaciones sugieren proyecciones en pantalla de tres eventos importantes: el anuncio del triunfo del General Romero, la investidura del nuevo Arzobispo Oscar Arnulfo Romero y la masacre del 28 de febrero en la Plaza Libertad. Unido a esto, los líderes de la oposición a través de altoparlantes denuncian el fraude electoral (p. 32).

(131) Asociación de Estudiantes Universitarios Salvadoreños, Salud en El Salvador, (San Salvador: s/edit., 1981), p. 24.

(132) Pedro Henríquez, op. cit., p. 54.

Estos acontecimientos que se mencionan en el texto dramático son igualmente coincidentes con los del plano concreto. Precisamente en febrero de 1977, es el año en que se lleva a cabo las elecciones del nuevo gobernante en El Salvador y también se nombra el nuevo Arzobispo. El General Romero sube al poder en febrero de 1977. Los periódicos publicaron el triunfo del General con una diferencia de trescientos mil votos sobre el Partido Unión Nacional Opositora (UNO) (133). Pero en realidad, de nuevo se produce el fraude electoral. Fabio Castillo testimonia que esto se hizo de dos maneras: mediante la entrega de cinco o seis cédulas a cincuenta mil personas miembros del Partido Conciliación Nacional, y también prohibiendo que los representantes de la UNO se hagan presentes en la vigilancia de las mesas electorales (134).

Ante esta actitud del poder político, la población de San Salvador demostró indignación en contra del fraude abierto cometido y desde el día 24 se concentró la masa popular en el Parque Libertad para protestar contra las elecciones amañadas, pero lamentablemente esta multitud fue masacrada de la siguiente manera:

(133) La República, San José, 22 de febrero de 1977, p. 24.

(134) Cfr. Fabio Castillo, pp. 44-45.

La concentración popular que tenía lugar desde el jueves 24 en el Parque Libertad, fue violentamente atacada a las 1:00 am de la madrugada del lunes 28 de febrero. A esa hora se encontraban solamente tres mil personas en el Parque. Esta concentración fue atacada simultáneamente desde las cuatro esquinas por efectivos de cuatro cuerpos represivos: Policía Nacional, Guardia Nacional, Policía de Hacienda y Ejército (135).

También en este marco conflictivo es nombrado el nuevo Arzobispo, como lo señala Pedro Henríquez: "El nuevo Arzobispo, Monseñor Romero, nombrado el día 3, y que ha tomado posesión, en forma casi apresurada el día 22" (136).

En El Martirio del Pastor, Monseñor Romero hasta un mes después que ha tomado el arzobispado demuestra una actitud conservadora, comienza definitivamente a solidarizarse con los pobres a partir del asesinato de su amigo el Padre Rutilio Grande, producido el 12 de marzo de 1977. Esto se percibe al final de la escena 6.

"TERRATENIENTE 5

Pues yo creo que sólo matando a la culebra...

TERRATENIENTE 2

¡Hagámoslo pues! ¿Qué esperamos?

(135) Ibid, p. 65.

(136) Pedro Henríquez, p. 56. Véase también Iglesia Solidaria, CONCOR, Oscar Romero, Profeta y Mártir (San José: IMCOSA, s/f), p. 5.

TERRATENIENTE 1

... El cura de Satanás no nos volvera a joder... (En pantalla: "El Padre Grande, un campesino y un niños fueron quemados el 12 de marzo de 1977)" (p. 42).

Así ha ocurrido en la realidad de El Salvador: el Padre Rutilio, natural del Paisnal, fue asesinado juntamente con sus dos acompañantes la tarde del 12 de marzo de 1977. "Para perpetrar este crimen se usaron balas de alto calibre que traspasaron las láminas y asientos del carro, haciendo impacto mortal en los cuerpos de las tres víctimas" (137).

La muerte de este sacerdote es un punto de partida para que Monseñor Romero empiece a tener una nueva visión de la realidad y así poco a poco llega a convertirse en el gran pastor y profeta de los pobres como lo explica Arnoldo Mora: "En el asesinato del jesuita Rutilio Grande, Monseñor Romero ha tocado con sus propias manos la purulencia de la llaga de la explotación oligárquica, en el sector más explotado y más religioso: el campesinado. Monseñor ha descubierto de qué lado viene el mal, de qué lado está la justicia. Sabe ya de qué lado debe estar él mismo" (138).

(137) Excelsior, San José, 10 de abril de 1977, p. 17. Cfr. Iglesia Solidaria CONCOR, op. cit., p. 5.

(138) Arnoldo Mora, Monseñor Romero, (San José: EDUCA, 1981), p. 10.

En la obra, el actante Monseñor Romero, exige al gobierno el esclarecimiento de los desaparecidos y la sanción justa para los culpables de los crímenes.

"MONSEÑOR

Mientras no aparezcan los cadáveres, esas no son más que conjeturas... Bueno, comenzaremos por exigir la exhibición de los desaparecidos, dando por hecho que se encuentran presos... Es lo más que podemos hacer. Y el domingo leeré sus nombres en la homilía..." (p. 60).

Semejante es la actitud de Monseñor ante el poder político en la historia real. El prelado siempre exigió al gobierno la investigación de los desaparecidos y el castigo para los culpables de los crímenes, como él mismo lo señala en una de sus homilias: "Es evidente que existen los desaparecidos: lo que el pueblo necesita es saber dónde están y qué se han hecho. Es también urgente sancionar a los autores intelectuales y materiales de las torturas y desaparecimientos..." (139).

En el plano textual, Monseñor Romero a través de sus homilias se convierte en el gran profeta de la justicia (pp. 45-46, 63-65, 152-153), lo que es similar en la realidad histórica. Sobre esto, Mario Menéndez comenta:

(139) Homilía del 21 de octubre de 1979, citado por Arnoldo Mora, Monseñor Romero, pp. 313-314.

Su palabra, por otra parte, es como un implacable látigo que azota no sólo a quienes monopolizan la riqueza y se niegan al cambio de las estructuras, sino también a la élite militar que ha hecho de la defensa de las inmensas fortunas de catorce familias un problema de Seguridad Nacional, e institucionalizó la inseguridad de las mayorías. De 62 años de edad el Arzobispo Romero, ha transformado la misa de los domingos en la Catedral de El Salvador en obligado centro de atención política para los feligreses... (140).

En la Segunda Parte de El Martirio del Pastor, Monseñor Romero, en su labor de intercesor por los pobres, exige ante la Junta de Gobierno la renuncia del Ministro de Defensa con la finalidad de eliminar la represión, puesto que, evidentemente, éste era el culpable de la violencia en el país, usando el pretexto de la "seguridad nacional".

"MONSEÑOR

La represión es intolerable y se debe evitar. Y como la causa del mal parece provenir del desplazamiento del poder militar a manos del Ministro de Defensa. La mejor manera de zanjar la disputa es con su renuncia.

Ya no tengo más que oír. Me voy. Si todos están contra mí, renuncio..." (p. 126).

(140) Mario Menéndez Rodríguez, El Salvador: una auténtica Guerra Civil, (San José: EDUCA, 1984), p. 106.

Posteriormente el prelado, en su afán de hacer cesar la persecución contra los oponentes de la tiranía apoya moralmente a un Coronel joven en la realización del Golpe de Estado contra el General Romero (p. 107). Llevado a cabo este plan, el 15 de octubre de 1979, se constituye la nueva Junta Cívico Militar (p. 109). Pero lamentablemente apoyado por Estados Unidos, sólo había luchado por el poder y por esto, más bien aumentaron los actos de violencia contra el pueblo y la Iglesia, razón por la cual el prelado escribe una carta de denuncia al Presidente Carter (pp. 143 y 144).

Así ocurre en el plano histórico. Monseñor exigió la renuncia del Ministro de Defensa: "Por eso creo que también por la honestidad y por testimonio de que se busque el verdadero bien, debería renunciar el Ministro de Defensa... Su permanencia, además de significar una mala figura del gobierno y de la fuerza armada, puede significar también un estorbo para el mismo gobierno" (141).

Según las fuentes históricas el Golpe de Estado se dio el 15 de octubre de 1979 contra el General Romero protagonizado por los coroneles Arnoldo Majano y Abdul Gutiérrez. Pero efectivamente, consolidada la nueva Junta Cívico Militar, no cumplió con las promesas de liberar a los presos políticos y de hacer cesar la represión, al contrario, aumentó la violencia, inclusive desde el primer día de gobierno.

(141) Arnoldo Mora, Monseñor Romero, p. 312.

Los miembros de la Junta, los coroneles Arnoldo Majano y Jaime Abdul Gutiérrez que sólo llevan un día en el poder, suspendieron las garantías constitucionales por un mes, prohibieron las reuniones de más de tres personas. Ordenaron el toque de queda desde las diez de la mañana hasta las cinco de la tarde y prohibieron la diseminación de noticias que puedan causar problemas al pueblo de El Salvador (142).

Ante la represión y el incumplimiento de las reformas sociales por parte del nuevo gabinete, Monseñor Romero también denuncia tal actitud del gobierno de los militares jóvenes e inclusive, protesta ante los Estados Unidos por el apoyo al militarismo represivo. He aquí un párrafo de la carta que el prelado escribe al Presidente Carter el 17 de febrero de 1980: "Por tanto, dado que como salvadoreño y Arzobispo de la Archidiócesis de San Salvador tengo la obligación de aclarar porque reine la fe y la justicia en mi país, le pido que si en verdad quiere defender los derechos humanos, prohíba se dé esta ayuda militar al gobierno salvadoreño..." (143).

En la obra dramática, Monseñor Romero, aparte de la carta que escribe al Presidente Carter, elabora también una tercera carta pastoral juntamente con Monseñor Rivera y Damas,

(142) La Nación, San José, 17 de octubre de 1979, p. 19A. Cfr. Higinio Alas y Luis Segreda, "El Salvador: violación permanente de los derechos humanos", en: Revista de Derechos Humanos de Centro América, Nº 9, (1981), p. 35.

(143) Iglesia Solidaria CONCOR, p. 40. Cfr. Mario Menéndez, pp. 165-167. Cfr. La Nación, San José, 21 de diciembre 1979, p. 20A.

cuyo contenido se centra en el derecho del pueblo para organizarse con la finalidad de defenderse de la tiranía militar. Sin embargo, sectores conservadores de la Iglesia ven también con desagrado este documento.

"SACERDOTE 2

La carta es una larga lista de motivos para fijar la posición de la Iglesia frente a las organizaciones políticas populares... Prácticamente, se reconoce en ella el derecho del pueblo a organizarse y a recurrir a la violencia para enfrentarse al Gobierno...

NUNCIO

¡No me lo diga..., pero eso es gravísimo! ¿Qué le pasa a Monseñor?" (p. 86).

Por esas razones, las organizaciones populares incentivan su trabajo con el pueblo.

"(En la orquesta entre la gente del pueblo los guerrilleros embozados despliegan banderas rojas cantando: 'Revolución o muerte, venceremos')" (p. 64).

También en la escena 23 uno de los líderes de las organizaciones populares manifiesta al Padre Rafael el compromiso con la masa popular.

"LIDER 2

Nuestra gente tiene la misma opinión. ¡No daremos un paso atrás...! Estamos dispuestos a llevar a la insurrección al pueblo a todo el pueblo..." (p. 111).

Paralelamente al plano textual, en la realidad salvadoreña Monseñor Romero y Monseñor Rivera escriben la tercera carta pastoral el 6 de agosto de 1978. Esta se destaca precisamente porque contiene la declaración del derecho a la organización del pueblo. Un párrafo de la carta dice: "Apoyo al derecho humano de asociación sobre todo, cuando en las circunstancias del país se considera la 'organización popular' como uno de los medios más importantes para la implantación de la justicia..." (144).

Históricamente también las organizaciones populares se han venido creando en respuesta al hambre, explotación y represión que han generado los grupos oligarcas en contra del pueblo. De tal manera que para 1980, en El Salvador, existen ya las siguientes organizaciones: el Partido Comunista Salvadoreño (PCS) que surge en 1932; el Partido Unión Democrática Nacionalista (UDN) que se crea en 1970; el Partido Revolucionario de los Trabajadores Salvadoreños (PRTS) creado en 1971; las Fuerzas Armadas de la Resistencia Nacional (FARN) que surge en 1975; el Bloque Popular Revolucionario (BPR) en 1975; el

(144) Iglesia Solidaria Concor, p. 11. Cfr. Arnoldo Mora, Monseñor Romero, pp. 55-99.

Frente de Acción Popular Unificada (FAPU) que surge en 1976; las Ligas Populares 28 de Febrero (LP-28) en 1977; el Movimiento de Liberación Popular (MLP) que se crea en 1979 (145).

Es importante señalar también que en el Bloque Popular Revolucionario (BPR), se encuentran integradas otras organizaciones populares como la Federación Cristiana de Campesinos (FECCASS), el Movimiento Estudiantil Revolucionario de Secundaria (MERS), el Frente Univesitario Revolucionario 30 de Julio (FUR-30) que agrupa también a estudiantes de la Universidad Católica; La Unión de Pobladores de Tugurios (UPT), el Movimiento Infantil Revolucionario (MIR) y los Comités Populares de Barrios y Colonias (146).

En el Martirio del Pastor, ante las acciones de las diferentes organizaciones populares y de un sector de la Iglesia, los oligarcas en colaboración con los grupos paramilitares reprimen al pueblo y a la Iglesia severamente. Dentro de esto, en la obra sobresalen tres masacres que ejecutan las bandas paramilitares en El Salvador. La primera, se percibe al final de la escena 3 y está relacionada con el fraude electoral de 1977, como ya lo analizamos anteriormente (p. 32). La segunda se ubica al final de la escena 12 y se refiere a la masacre de la población de Aguilares. La acotación siguiente nos da la idea:

(145) Cfr. Pedro Henríquez, op. cit., p. 66, y véase también Mario Menéndez Rodríguez, pp. 61-102.

(146) Cfr. Ibid, p. 89.

"(En pantalla, escenas de la represión. Rótulo: 'El Ejército masacra la población de Aguilares y profana la Iglesia')" (p. 63).

La tercera masacre se constata al término de la escena 20, cuya acción mortífera fue protagonizada por el Mayor Jefe del "Escuadrón de la Muerte" el 8 de mayo de 1979. La acotación que sugiere la proyección en pantalla describe esto:

"(En las pantallas se proyectan escenas de la masacre del 8 de mayo de 1979 frente a la Catedral. Pánico, desorden, muertos, heridos, sirenas de ambulancias...)" (p. 100).

En el plano real, según fuentes históricas, la segunda masacre alude a la que se llevó a cabo el 19 de mayo de 1977 en la población de Aguilares, una ciudad que está a 43 kilómetros al norte de la ciudad de San Salvador. El ejército y la Guardia Nacional ocuparon la ciudad el día jueves a las cinco de la mañana. Las ráfagas de las ametralladoras y la explosión de las bombas sorprendieron al pueblo de Aguilares. En esta operación criminal murieron innumerables campesinos y muchos de los religiosos que fueron capturados, unos eran torturados y expulsados del país y otros fueron asesinados. "Testigos presenciales vieron salir cinco camionadas de gente prisionera rumbo al Cuartel de la Guardia Nacional" (147).

Así mismo la tercera masacre, históricamente, se produce el 8 de mayo de 1979, en circunstancias cuando la masa popular

se concentra frente a la Catedral para apoyar la manifestación del Bloque Popular Revolucionario, en cuya protesta se exigía la excarcelación de cinco dirigentes de la organización. La Policía Nacional abrió fuego contra la multitud y como resultado hubo un gran número de víctimas. Algunos de los cadáveres fueron colocados por la policía en los escalones de la entrada de la Catedral hasta el otro día con el propósito de causar terror en el pueblo (148).

En el texto dramático, ante la ardua tarea de denuncia contra la injusticia por parte de Monseñor Romero, pese a la represión, tanto los oligarcas como el Nuncio y los obispos, primeramente lo emplazan pidiéndole que se retractara, según ellos, de sus acciones "políticas" y "comunistas".

"OLIGARCA 1

... Pero el caso es que nosotros esperábamos una posición neutral de la Iglesia... Hora en cambio está alentando el levantamiento de las masas..." (p. 72).

"MONSEÑOR

¿Por qué esa saña contra mí, hermanos? Yo no hago nada distinto a los que, por ejemplo hizo el profeta Amós al denunciar las injusticias contra su pueblo. Mi pueblo es éste y debo estar a su lado.

(147) Fabio Castillo, pp. 66-68 y 143-147. Cfr. Excelsior, San José, 17 de junio de 1977, p. 20.

(148) Cfr. La República, San José, 11 de mayo de 1979, p. 23.

OBISPO 2

Bien... ya que desautorizó nuestra posición, nosotros volvemos acusarlo de asumir una actitud política que pone a la Iglesia en contra del Estado..." (p. 90).

Igualmente sucede en la realidad salvadoreña. La actitud de Monseñor Romero ponía en peligro la relación de la Iglesia con el Estado, y por eso, el Nuncio Enmanuel Gerada y los obispos conservadores lo confrontan acusándolo de comunista y agitador de masas. Y en el caso de Monseñor Aparicio suspendió de sus cargos a diez de sus sacerdotes acusándolos de ser cómplices del comunismo internacional. De esta manera, la Iglesia no sólo es perseguida por el aparato represivo militar, sino también por el otro grupo de la Iglesia conservadora (149).

En la escena 35 de El Martirio del Pastor, los oligarcas, viendo que Monseñor Romero no se rinde ni pacíficamente ni por intimidación, deciden eliminarlo por la vía hostil del asesinato. Los encargados de llevar a cabo este plan son el Ex-mayor y sus pistoleros.

(149) Cfr. Pedro Henríquez, pp. 76-78.

"EX-MAYOR

(A pistolero 2)

Tú matarás a Monseñor...:

PISTOLERO 2

Lo que usted ordene, mayor...

EX-MAYOR

(Al pistolero 1)

Tú guiarás el auto. Llegarás al borde la acera de la capilla. Las puertas estarán abiertas y verán claramente a Monseñor..." (p. 150).

El acontecimiento trascendental de la muerte de Monseñor Romero que se presenta en el texto dramático, es similar a cómo acaece en la historia real. Efectivamente, Monseñor Romero, por su firmeza en el compromiso con su pueblo, significaba un peligro para el poder político y por ende, para un sector de la Iglesia conservadora. Por lo tanto, los oligarcas ordenan el asesinato del prelado. El actante "El Mayor" de la obra dramática, se asemeja en sus acciones al Mayor D'Abuissou en la historia real, quien se encarga de entrenar a sus "gansters" para ejecutar el crimen el 24 de marzo de 1980, cuando Monseñor está oficiando la eucaristía (150).

(150) Cfr. Higinio Alas y Luis Segreda, op. cit., p. 36. En esta fuente se corrobora que el Mayor D'Abuissou es el autor de asesinato de Monseñor Romero, porque en ese entonces él era el encargado de dirigir las bandas paramilitares. Cfr. también Ricardo Sol, Para entender El

Como podemos observar, de acuerdo con este análisis contextual, El Martirio del Pastor recoge los acontecimientos históricos de tres años violentos y represivos que vivió el pueblo salvadoreño entre 1977-1980, en cuyo período resalta la tarea profética y la muerte del gran defensor de la justicia, Monseñor Romero.

3. CONCLUSIONES PARCIALES

El análisis del texto y del contexto revela:

3.3 Los acontecimientos que acaecen en el texto dramático en un período de tres años, son semejantes a los de la realidad salvadoreña; por lo tanto, en la obra hay una intención de mostrar los hechos históricos de ese país centroamericano.

3.2 Los espacios que se perciben en el mundo dramático de la obra a través de las escenas y de las proyecciones fílmicas, son similares a los espacios históricos de El Salvador que se mencionan en otras fuentes, lo que refuerza la recreación de la realidad salvadoreña.

Salvador, (San José: Editorial DEI, 1980), p. 175.
Cfr. Semanario Universidad, San José del 13 al 17 de enero de 1984.

- 3.3 En El Martirio del Pastor los personajes que actúan en las diferentes escenas, representan personas auténticas.
- 3.4 Tanto en la obra dramática como en la historia real de El Salvador, Monseñor Romero con el sector religioso comprometido, no logra resolver los problemas de represión en sus relaciones conflictivas con el poder político. Al contrario, el prelado, por sufrir una persecución continua por parte de los defensores de la oligarquía, paulatinamente llega a una total degradación con la muerte que le causa uno de los pistoleros del "Escuadrón de la Muerte". Sin embargo, el mensaje de Monseñor a través de sus homilías, deja esperanza de liberación en los corazones del pueblo salvadoreño.
- 3.5 Dentro de la técnica que se propone en El Martirio del Pastor se destacan las proyecciones fílmicas, que unas son noticiosas o de comentario, y otras son dramáticas y didácticas. Sobresale también el uso de altoparlantes, los que colocados en la gradería, permiten la participación imaginaria del público en el ambiente represivo. Esta técnica es

similar a la que se propone en algunas obras de teatro documental europeo, como lo observamos en el capítulo 1 (151).

(151) Supra, véase el capítulo 1, especialmente las obras de Peter Weiss.

CAPITULO IV

LA TEOLOGIA DE LA LIBERACION EN "EL MARTIRIO DEL PASTOR"

1. DEFINICION Y NOTAS HISTORICAS

1.1 Introducción

Después de haber desarrollado en los capítulos anteriores la primera hipótesis sobre el teatro documental, pasamos ahora al análisis correspondiente a la segunda guía hipotética: En El Martirio del Pastor de Samuel Rovinski están presentes algunas unidades temáticas que refieren a los postulados de la Teología de la Liberación. Estos núcleos semánticos se irán explicando con la ayuda de fuentes teológicas. Pero antes de entrar al análisis propiamente dicho y para una mejor comprensión del asunto, queremos dejar en claro lo que es la Teología de la Liberación y luego, brevemente, presentar un esbozo histórico de la misma.

1.2 Definición de Teología de la Liberación

Un primer acercamiento simple sobre esta corriente lo tomamos de Pablo Richard: "La Teología de la Liberación es una teología de la salvación en las condiciones concretas, históricas y políticas de hoy" (152).

Victor Araya da una definición un poco más amplia: "Entendemos por Teología de la Liberación como una reflexión teológica que en los últimos años en América Latina ha nacido al interior de muchas comunidades cristianas a partir de una

(152) Pablo Richard, La Iglesia Latinoamericana entre el temor y la esperanza, (San José: DEI, 1987), p. 24).

praxis pastoral solidaria con los oprimidos del continente. La Teología de la Liberación es una reflexión que arranca desde el reverso de la historia (la anti-historia de los humillados) y asume la perspectiva del pobre" (153).

Añadiendo a estas dos definiciones Hugo Assmann dice: "Al hablar de liberación nos conduce más fácilmente a las fuentes bíblicas que inspiran la presencia y el actuar del hombre en la historia: liberación del pecado y aporte de una vida nueva por Cristo Salvador" (154).

En síntesis, la Teología de la Liberación es una corriente teológica que parte de un contexto de explotación, hambre, opresión y violencia en que vive el pueblo latinoamericano; y teniendo en cuenta la sustancia del cristianismo, la revelación del evangelio liberador de los pobres, propone un hombre nuevo, y por ende, una sociedad nueva de fraternidad y de justicia.

Obviamente que esta teología se opone rotundamente a la teología dominante abstracta, que en el concepto de Pablo Richard también se llama teología dominante, la que se caracteriza por ser importada de Europa y Norteamérica, que

(153) Victor Araya, El Dios de los Pobres, (San José: DEI, 1983), p. 43.

(154) Hugo Assmann, Teología desde la praxis de liberación, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1973), p. 41.

concibe una iglesia en "donde se superan ilusoriamente las contradicciones económicas, políticas y culturales. Una iglesia policlasista y conciliante que sólo legitima la opresión del sistema" (155).

1.3. Apuntes históricos de la Teología de la Liberación

1.3.1 Período de gestación

En el continente latinoamericano, desde 1960 a 1968 se empieza a percibir la crisis del sistema económico vigente que venía desarrollándose desde 1930. En estos años la economía se orientó hacia la industrialización por la "sustitución de importaciones". Desde el punto de vista político e ideológico, el modelo tomó carácter populista y nacionalista.

Obviamente que la crisis del sistema capitalista afectó también a la cristiandad. Así, entre 1960 y 1968 en América Latina se vive "la crisis de las obras sociales de la iglesia, la crisis del sistema educacional, la crisis de los movimientos confesionales cristianos, la crisis de las universidades católicas, la crisis de la "doctrina social de la iglesia", la crisis de un determinado modelo pastoral, etc." (156).

(155) Pablo Richard, La Iglesia Latinoamericana entre el temor y la esperanza, op. cit., p. 32.

(156) Ibid, p. 51.

También en este período como consecuencia del sistema de dominación se produce un ascenso de las masas populares. En los años sesentas, a partir de la Revolución Cubana, los movimientos populares toman consistencia y se fortalecen teórica y prácticamente. En consecuencia, "las manifestaciones más visibles serán las revueltas estudiantiles, el surgimiento de la nueva generación de intelectuales revolucionarios, la activación del movimiento de guerrilla, la fundación de los partidos de izquierda y finalmente la movilización del proletariado" (157).

En este marco se gesta la Teología de la Liberación (158). Muchos cristianos comenzaron a solidarizarse con los grupos populares, de tal manera que la iglesia dentro del ambiente de éstos ha venido tomando conciencia de los problemas sociales, políticos y económicos. Por lo tanto, en medio de una corriente revolucionaria surgen algunos movimientos sacerdotales muy bien organizados como: "sacerdotes para el Tercer Mundo" en Argentina (Primer Encuentro Nacional en Mayo 1968), el movimiento sacerdotal ONIS en Perú (9 de marzo de 1968: declaración de Cieneguilla) y el grupo sacerdotal colombiano organizado en Golconda en julio 1968" (159).

(157) Ibid, pp. 51-52.

(158) La Teología de la Liberación como reflexión sistematizada nace en América Latina en 1968, pero ya tiene antecedentes en el esfuerzo teológico de Bartolomé de las Casas en el siglo XVI. El trabajo de este misionero estuvo ligado al establecimiento de la justicia con los indios, para ampliar sobre éstos y otros antecedentes

1.3.2 Formulación definida de la Teología de la Liberación

Esta teología define su metodología y sus temas fundamentales con base en el compromiso político de los cristianos en el movimiento popular latinoamericano. De esta manera, Gustavo Gutiérrez tiene una formulación definida de la Teología Latinoamericana para la conferencia de Chimbote-Perú en julio de 1968 (160). Por lo tanto, en la Segunda Conferencia Episcopal de Medellín (Colombia) llevada a cabo en la fecha del 26 de agosto al 8 de setiembre de 1968, la Teología de la

cfr. Gustavo Gutiérrez, Teología desde el reverso de la historia (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1977), pp. 34-40.

(159) Ibid, p. 52.

(160) Gustavo Gutiérrez, eminente teólogo peruano, nació en junio de 1928 en Lima. Después de cinco años en la Universidad de Lima, dejó los estudios de medicina para iniciarse en una preparación filosófica-teológica. Se ordenó como sacerdote en 1959 en Lima. Licenciado en Psicología de la Universidad de Lovaina en 1955 y en Teología en 1959 en Francia. Desde 1960 ha vivido en Lima donde ha sido asesor nacional de la UNEC (Unión Nacional de Estudiantes Católicos) y profesor de teología y Ciencias Sociales de la Universidad Católica. En mayo de 1979 la Universidad Católica de Nimega (Holanda) le otorgó el grado de doctor "Honoris Causa" en Teología y Ciencias sociales. Es asesor de Comunidades Eclesiales de Base en Perú y miembro de la Asociación Ecuménica de Teólogos del Tercer Mundo. Se destacan sus trabajos: Teología de la Liberación, Perspectivas (Lima, 1971); Teología desde el reverso de la Historia (Lima, 1977), La Fuerza Histórica de los pobres (Salamanca, 1982) y otros. Cfr. Victorio Araya, El Dios de los Pobres, op. cit., p. 22.

Liberación Latinoamericana recibió una dimensión eclesial (161).

1.3.3 Difusión e interpretación de la Teología de la Liberación después de la Conferencia de Medellín 1968-78

En América Latina hacia 1973, se llega a un momento más intenso de una nueva forma de dominación caracterizada generalmente por golpes de estado (162). Posteriormente en los años 1973-1978, con la continuación de la implantación despótica de los regímenes militares se acentúa el conflicto Estado-Pueblo. En este marco histórico se difunde y se interpreta la Conferencia de Medellín en el seno de los grupos cristianos comprometidos con los movimientos populares (163).

(161) Cfr. Pablo Richard, La Iglesia Latinoamericana entre el temor y la esperanza, op. cit., p. 57. En esta conferencia a la que asistieron obispos, sacerdotes y laicos, se destacan dos cosas importantes: (1) se supo interpretar el momento histórico, económico, político, social, ideológico, cultural, religioso y eclesial de América Latina, y (2) se reinterpretaron los documentos de la Iglesia Universal como los del Concilio Vaticano II: "La Constitución Dogmática sobre la Iglesia" (1964), "La Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo moderno" (1965). Para más información sobre estos documentos cfr. pp. 49-50. Y para ampliar la información sobre la Conferencia de Medellín véase Julio Lois, Teología de la Liberación: Opción por los pobres (San José: DEI, 1988), pp. 36-41. Cfr. Francisco Moreno Rejón, "La teología moral de América Latina a partir de Medellín", Páginas (Lima-Perú), Nº 92, Vol. XIII, (1988), pp. 29-38.

(162) Sobre algunos ejemplos de golpe de estado en América Latina, Cfr. Pablo Richard, p. 54.

(163) Ibid, pp. 55-57.

Cabe señalar también en este período los propagadores e interpretantes de la Teología de la Liberación, ya no son "una minoría profética" como lo fue al principio de su nacimiento, sino que surge una Iglesia Popular de la que se originan las Comunidades Eclesiales de Base (CEB) donde se profundizan los contenidos teológicos del espíritu de Medellín.

1.3.4 La Teología de la Liberación desde Puebla (28 de enero al 13 de febrero de 1979) a 1980

Si en la Conferencia de Medellín la Teología de la Liberación recibe una dimensión eclesial, en Puebla se confirma esa dimensión. Leonardo Boff emite el siguiente juicio de valor que tiene Puebla para los teólogos de la liberación:

... Al menos en un punto el acuerdo es prácticamente unánime: la opción por los pobres realizada por la Iglesia Latinoamericana en Medellín es "continuada", "ratificada con energía", "ahondada" y "profundizada", asumida con "mucho más determinación", "de modo más consciente y radical", con mucha más concreción" en Puebla... En Puebla se aportaron "importantes precisiones" y se añadieron "aspectos nuevos" (por ejemplo el tema muy importante sobre "el potencial evangelizador de los pobres"), hasta el punto de poder decirse que la opción preferencial

por los pobres realizada de forma inequívoca constituye "una de sus conclusiones centra-les (164).

En síntesis, la conferencia de Puebla cobra suma importancia para la Teología de la Liberación porque en ésta se hace un llamado a los obispos, presbíteros y laicos para que realicen un trabajo más efectivo con los pobres (campesinos, obreros, indígenas) orientado a la concientización de la realidad social, enseñanza de las buenas noticias del evangelio y la solidarización en la lucha por la reivindicación de una vida humana digna (165).

Por lo tanto, la Iglesia Latinoamericana, consolidada ya como "Iglesia Popular" en los años posteriores a Puebla se sigue desarrollando con más conciencia y compromiso con los "otros". En el período que va desde febrero de 1979 hasta fines de 1980, muchos grupos sacerdotales con base en la experiencia de la Iglesia que vive en un contexto represivo elaboran valiosos documentos que contienen declaraciones en defensa del derecho de los pobres. Así en julio de 1979, los sacerdotes de la Archidiócesis de San Salvador elabora un documento en el que se plasma la declaración de la opción por

(164) Citado por Julio Lois, op. cit., pp. 69-70. Para más información sobre Puebla véase esta misma fuente, pp. 71-77. Cfr. También el documento de Puebla: Consejo Episcopal Latinoamericano, Puebla: III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, (San José, Editorial Ludovico, 1985), p. 13/ss.

(165) Cfr. Ibid, p. 74.

los pobres. La preferencia de opción por el pobre está basada precisamente en la experiencia de un pueblo y de una "Iglesia Popular" que están sometidos a una constante violencia, persecución, terror y martirio (166).

En noviembre de 1979, los obispos en Nicaragua publican una carta pastoral en la que se escriben los mayores esfuerzos de la Iglesia orientados a la preferencia de la liberación de los pobres (167).

Luego "el 2 de febrero de 1980, la Universidad de Lovaina confiere a Monseñor Oscar Arnulfo Romero el doctorado "Honoris Causa" como reconocimiento a su defensa de los derechos humanos. Con ocasión de la concesión pronunció un discurso sobre "La dimensión política de la fe desde la opción por los pobres" en el que figuran reflexiones importantes" (168).

Hasta aquí hemos dado un breve recorrido de veinte años de historia en los que la Teología de la Liberación nace, se afirma y se constituye en una corriente teológica partiendo del sujeto colectivo (los pobres) y de las bases bíblicas de un Dios de la vida. Se observa también que esta corriente

(166) Cfr. Ibid, p. 78.

(167) Cfr. Ibid, p. 79.

(168) Ibid, p. 80. El texto íntegro del discurso se encuentra en una de las recopilaciones de sus principales trabajos. ¡Cese la Represión! (Madrid: 1980), pp. 109-119). Monseñor Romero también ha escrito cuatro cartas pastorales y muchas homilias. Cfr. el libro de Arnoldo Mora, Monseñor Romero, op. cit.

teológicas, históricamente, no sólo viene repercutiendo en la conciencia de la "Iglesia Popular" latinoamericana, sino que también ha venido teniendo un alcance mundial (169).

2. ANALISIS DE LAS UNIDADES TEMATICAS

El compromiso de la Iglesia

Se habla del compromiso de la Iglesia cuando ésta asume la responsabilidad de un trabajo activo dentro de las comunidades empobrecidas, cuyas actividades están orientadas a lograr un cambio social (170). Partiendo de este concepto es muy interesante observar cómo en El Martirio del Pastor un sector de la Iglesia opta por solidarizarse con los pobres y trata de realizar todo un trabajo en defensa de los derechos de éstos. En la primera escena de la obra dramática, en el diálogo que se da entre el Padre Grande y Jesuita 1 vemos un caso representativo del compromiso de la Iglesia:

"PADRE GRANDE

Es un hombre bueno..., pero no se te olvide que es un hombre de Iglesia.

(169) Sobre la repercusión de la Teología de la Liberación en otros continentes, cfr. el libro Teología desde el tercer mundo, San José: DEI, 1982.

(170) Cfr. Pedro Henríquez, El Salvador: Iglesia profética y cambio social, op. cit., p. 54.

JESUITA 1

Tú y yo somos hombres de Iglesia. Esa no es razón para dar espaldas a la realidad. Por el contrario, la Iglesia está obligada a velar por su rebaño cuando los lobos atacan" (p. 12).

En el primer parlamento se alude a Monseñor Romero, porque en esta escena es todavía un religioso conservador, y dentro de esta postura actúa, indiferentemente ante los conflictos que están teniendo el pueblo y la Iglesia con el Estado dictatorial. Pero el prelado después que se convierte adquiere un gran compromiso político y social, y por eso en la escena 33, a través de su homilía da a conocer públicamente el compromiso que debe tener la Iglesia en cualquier circunstancia conflictiva. El siguiente fragmento de su homilía dice al respecto:

"MONSEÑOR

"... La Iglesia defensora de los derechos de Dios, de la ley de Dios, de la dignidad humana, de la persona, no puede quedarse callada ante tanta abominación..." (p. 146).

Añadiendo a los tres parlamentos citados en los que evidentemente se toca el compromiso de la Iglesia, queremos señalar que casi todas las escenas que se presentan en la obra se desarrollan en relación con una actitud comprometida de la Iglesia salvadoreña.

Precisamente el compromiso de la Iglesia es uno de los grandes temas de la Teología de la Liberación. Se opone totalmente a las enseñanzas de la teología conservadora, cuyos defensores de ésta siempre sostienen que el cristianismo se centra sólo en el reino de Dios, y por lo tanto, las cosas de este mundo son pasajeras y de poca importancia. Esta postura todavía sigue el concepto que elaboró Jean Jacques Rousseau en su Contrato Social, en 1762:

El cristianismo es totalmente espiritual exclusivamente interesado por las cosas celestiales; la patria del cristianismo no es de este mundo. Es cierto que el cristiano cumple con su deber, pero lo hace con una profunda indiferencia con respecto al buen o mal éxito de sus esfuerzos. Mientras no tenga motivo para creerse culpable, le importa muy poco si las cosas de este mundo van bien o van mal. Si el Estado es próspero difícilmente se atreverá a disfrutar de la felicidad pública, tiene miedo de que el esplendor de su país le haga enorgullecerse, pero si el Estado está en decadencia, bendice la mano de Dios que carga sobre su pueblo (171).

Semejante interpretación, separa a la Iglesia cristiana de la historia. Esta es la posición de la mayoría de las iglesias católicas y protestantes. Generalmente se centran en cuatro aspectos que consideran importantes para desarrollarse como religión: credo, práctica, experiencia y consecuencia.

(171) Citado por J.G. Davies, Los cristianos, la política y la revolución violenta, (España: Editorial Sal Terrae, 1977), p. 28.



El credo trata de las doctrinas y mitos que se inculcan en los feligreses. La práctica se centra en la realización de lo que demanda la iglesia, como la asistencia a las reuniones de los cultos, peregrinaciones, etc. La experiencia se refiere al disfrute emocional que se produce como resultado de las acciones religiosas, como el ver visiones, el llorar en el momento de la oración o experimentar la conversión. La consecuencia es el resultado de los motivos religiosos, por ejemplo el interés por la santidad personal o el deseo de llegar a ser alguien importante dentro de la religión (172).

Ante este concepto tradicional muy arraigado en los religiosos conservadores, la Teología de la Liberación alza su voz a través de sus protagonistas y enseña que la Iglesia como proclamadora del Reino de Dios, no puede dar las espaldas a la realidad social. Victorio Araya, citando a Gustavo Gutiérrez comenta lo siguiente sobre el compromiso histórico y reino:

El crecimiento del Reino es un proceso que se da históricamente en la liberación, en tanto que ésta significa una mayor realización del hombre, la condición de una sociedad nueva, pero no se agota en ella; realizándose en hechos históricos libertadores, denuncia sus límites y ambigüedades, anuncia su cumplimiento pleno y lo impulsa efectivamente a la comunión total... Sin acontecimientos históricos liberadores no hay crecimiento del Reino... Es más, puede decirse que el hecho

histórico político liberador es el crecimiento del Reino, es acontecer salvífico... (173).

Añadiendo a este comentario J.G. Davies dice: "Si Dios actúa en la historia, entonces la responsabilidad ante el Dios de la Historia, implica que hay que hacerse responsable de la historia" (174).

Siguiendo este planteamiento teológico, Oscar Ramírez dice que un seglar cristiano no puede estar contento con experimentar una verdadera espiritualidad si ésta no se lleva a cabo dentro "del compromiso vivido en una comunidad determinada de empobrecidos o en el acompañamiento cotidiano de las luchas por una liberación integral de esos empobrecidos" (175).

Desde esta perspectiva, la "Iglesia Popular" de América Latina ha venido cumpliendo su tarea generalmente en las Comunidades Eclesiales de Base (CEB), en donde el pueblo recibe orientación sobre la fe en el Dios de Vida y en donde también aprende a organizarse para defenderse de la tiranía (176).

(173) Citado por Victorio Araya, El Dios de los Pobres, op. cit., p. 1.

(174) J.G. Davies, op. cit., p. 20.

(175) Oscar Ramírez, "El compromiso del seglar cristiano en América Latina" en: Eduardo Bonnín (Edit) Espiritualidad y Liberación en América Latina, (San José: DEI, 1982), p. 156.

(176) Julio Lois, op. cit., p. 61.

Obviamente que el compromiso de la Iglesia implica por un lado, "decir la verdad al poder". En ese sentido el cristiano comprometido denuncia abiertamente todo lo injusto de un sistema. Por otro, asumir semejante compromiso, significa también enfrentarse al poder y aceptar voluntariamente el sufrimiento de la persecución y martirio, como lo hizo Monseñor Romero. Su compromiso fue total con los humildes. Denunció todo tipo de corrupción del sistema dictatorial y como consecuencia los antagonistas de la justicia lo acusan de subversivo y finalmente lo matan, como asesinaron al Padre Grande y otros religiosos salvadoreños.

Por lo tanto, el tema del compromiso de la Iglesia que emerge de la obra dramática El Martirio del Pastor se enmarca dentro de los criterios de la Teología de la Liberación, cuyos contenidos demandan de la Iglesia una responsabilidad ante los conflictos sociales.

Fe, pecado y conversión

En la escena 8 de El Martirio del Pastor, el dramaturgo ha utilizado un fragmento de la homilía de Monseñor Romero, que fue pronunciada en ocasión del servicio fúnebre del Padre Rutilio y sus dos acompañantes (177).

(177) El fragmento de esta homilía que fue pronunciada el 14 de marzo de 1977 en ocasión de los funerales del Padre Rutilio, se encuentra textualmente en Iglesia Solidaria CONCOR, op. cit., p. 6.

"MONSEÑOR

La liberación que el Padre Grande predicaba es inspirada por la fe. Una fe que nos habla de la vida eterna. Una fe que ahora él con su rostro levantado al cielo, acompañado de dos campesinos, la ofrece en su totalidad, en su perfección. La liberación que termina en la felicidad en Dios. La liberación que arranca del arrepentimiento del pecado. La liberación que apoya en Cristo la única fuerza salvadora. Esta es la liberación que Rutilio Grande ha predicado y por eso ha vivido el mensaje de la Iglesia" (p. 46).

Este fragmento en la obra dramática constituye un parlamento que se refiere a la fe práctica liberadora que el Padre Rutilio vivió y predicó en medio de una sociedad pecaminosa, y con su muerte sellaba esa fe a la perfección.

Las tres unidades temáticas presentes en el trozo de la homilía citada son también temas muy relevantes tratados en la Teología de la Liberación. A continuación los desglosamos.

Fe. La fe del Padre Grande referida por Monseñor Romero en el fragmento de su homilía, no es una fe pasiva, alienante y sin compromiso, al contrario, es una fe auténticamente bíblica que el Padre Grande la ha demostrado a través de su compromiso cristiano al interior del pueblo salvadoreño. Por eso, el concepto de fe en este sentido sigue la línea de la Teología de la Liberación. Victorio Araya explica lo que es la fe comprometida: "Es un esfuerzo por leer los signos de los tiempos en los que Dios expresa su acción salvífica... La fe

biblica es pues, conocer la historia y creer en el Dios que se revela en ella... (178).

Siguiendo este mismo pensamiento Pablo Richard asevera que la fe en el Dios liberador implica también desenmascarar al poder del mal que sacrifica las vidas de los humildes de la historia, de esta manera la fe genuina va a descubrir que la idolatría del poder es la raíz del pecado social (179).

De acuerdo con estos planteamientos, se deducen dos aspectos importantes referente al significado de la fe en la línea de la Teología de la Liberación. En primer lugar, la fe abarca conocer la historia, y esto implica, por un lado, una reflexión crítica a partir de la praxis de la vida cristiana dentro del pueblo necesitado, como dijera Gustavo Gutiérrez; "Vivir y pensar la fe a partir del universo de los condenados de la tierra" (180). Por otro, incluye el descubrimiento de los verdaderos causantes de los problemas sociales para exigirles una verdadera conversión cristiana.

El otro aspecto importante de la fe consiste en tener una experiencia y creer en un Dios liberador que puede actuar en la historia y que puede cambiar esta realidad concreta a

(178) Victorio Araya, pp. 70-71.

(179) Pablo Richard, La Fuerza Espiritual de la Iglesia de los Pobres, (San José: DEI, 1987), p. 131.

(180) Gustavo Gutiérrez, Teología desde el reverso de la historia, ibid., p. 59

través de sus agentes liberadores, los miembros de la "Iglesia Popular".

Este tipo de fe poseía el Padre Grande. Supo interpretar los problemas sociales. Inculcó en el pueblo la esperanza de que Dios puede actuar en una historia salvadoreña como tal. Su muerte fue el gran precio que tuvo que pagar por su fe abnegada y sincera.

Pecado. En el mismo fragmento citado, el pecado es parte del contenido del mensaje del Padre Grande. El significado de este término se opone al concepto de pecado que enseña la teología dominante. Esta se centra generalmente en un concepto abstracto, ahistórico que consiste en el quebrantamiento de las prácticas que demanda la religión; al contrario, la Teología de la Liberación considera que el pecado es estructural. Desde este punto de vista toda acción que atente contra la vida humana es pecado. Victorio Araya, al comentar sobre los efectos de éste dice: "El pecado histórico muestra su fuerza y su poder contra quienes practican la justicia" (181).

Siguiendo este criterio, el Cardenal Eduardo F. Pironio describe la realidad del pecado estructural:

... El pecado quebró la armonía. Rechazamos el amor del Padre y derramamos la sangre del hermano... los hombres se resisten y

(181) Victorio Araya, op. cit., p. 146.

desconfían. Se multiplica la injusticia y la opresión. Es el drama de un hombre oprimido por otro hombre, o de un pueblo oprimido por otro pueblo... Entró en el mundo la desesperación, la tristeza y la muerte (182).

Según Monseñor Romero, desde esta óptica del concepto de pecado el Padre Grande predicaba su mensaje liberador en aquel país centroamericano, El Salvador. Y por eso, los político, dándose cuenta que su pecado estaba siendo desenmascarado, lo asesinan el 12 de marzo de 1977. Pero después de la muerte del Padre Grande, Monseñor Romero, sustituyéndolo, opta por enfrentarse a una sociedad pecaminosa, en la que valiéndose de la Palabra de Dios, denuncia abiertamente el pecado social, como él mismo lo señala en su Cuarta Carta Pastoral: "En lógica consecuencia con el anuncio de la verdad y del amor y de la santidad del Reino de Dios, la evangelización tiene la misión de denunciar la mentira, la injusticia y todo pecado que destruya los proyectos de Dios" (183).

-
- (182) Eduardo F. Pironio, "La espiritualidad de un hombre nuevo en América Latina" en: Eduardo Bonnín (Edit), Espiritualidad y liberación en América Latina, (San José: DEI, 1982), p. 29. Eduardo F. Pironio nació en Argentina en 1920. Sacerdote desde 1943. Obispo en 1964. Cardenal por el Papa Pablo VI en 1976 escribió: Reflexiones Pastorales sobre el hombre nuevo en América Latina, (Buenos Aires, 1974) y Escritos Pastorales, (Madrid, 1973).
- (183) Carta citada por Arnoldo Mora, Monseñor Romero, op. cit., p. 133.

Conversión. Este es el tercer tema que se toca en el fragmento citado. Aquí la palabra conversión es sinónimo de arrepentimiento, cuyo término aparece literalmente en el parlamento transcrito. Este tópico dentro del contexto en que se pronuncia no se trata de un concepto abstracto de conversión, sino en el sentido que habla Johann Baptist Metz:

... Me parece que esa es precisamente la orientación de la revolución antropológica. Los cristianos tenemos una palabra central para ello, se llama conversión, conversión de los corazones (en el sentido de cambio de práctica). Donde ella se convierte en expresión, no sólo de una fe creída, sino vivida; es como una sacudida para el hombre, penetra profundamente en su orientación de vida y en su mundo establecido de deseos y necesidades. La conversión hiere y atraviesa los intereses orientados directamente hacia nosotros mismos y aguanta a una revisión de la práctica de vida a que estamos acostumbrados... (184).

En esta misma línea de pensamiento Victorio Araya dice que la conversión es aceptar la gracia de Dios y cambiar radicalmente de las prácticas del robo, de la idolatría del poder, del dinero y de la injusticia, y en consecuencia, ofrecerse en favor de los "otros". Además, Araya asevera que "aunque la conversión ocurre en el ámbito personal, no es una actitud intimista y privada, es un proceso que se da en el

(184) Johann Baptist Metz, Más Allá de la Revolución Burguesa, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1982), p. 47.

medio socio-económico, político y cultural en el que se vive y que debe ser transformado" (185).

Dentro de estos juicios que corresponden a la Teología de la Liberación, Monseñor Romero, pronuncia su homilía relacionada con la muerte del Padre Rutilio. Y como hemos visto, a partir de ésta, él inicia su conversión. De tal modo que Monseñor no sólo predica un arrepentimiento en teoría, sino que él mismo se ofrece como ejemplo de una verdadera conversión cristiana. Por lo tanto, él tiene mucha autoridad para exigir de los gobernantes salvadoreños una conversión de la idolatría del poder y del dinero al Dios que reclama una solidarización con los pobres. Así, Monseñor Romero, con el ejemplo de su propia vida y con el de la Iglesia comprometida, puede exigir un cambio en los corazones de los poderosos, como él mismo lo señala también en su Cuarta Carta Pastoral: "Pero la finalidad de la denuncia no es negativa, sino que tiene un carácter profético, busca la conversión de los que cometen el pecado. Dios no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y viva. La misma Iglesia no se margina de esta necesidad de denuncia y conversión para poder exigirla a nuestra sociedad" (186).

En efecto, la conversión en la persona de Monseñor Romero, no se llevó a cabo aisladamente, sino que se produjo

(185) Victorio Araya, p. 131.

(186) Arnoldo Mora, p. 133.

dentro del contexto social, político, económico y religioso, y esto se demuestra en casi todas las escenas de El Martirio del Pastor y también en la realidad concreta.

Opción por los pobres y Eucaristía

En la escena 13 de El Martirio del Pastor, Monseñor Romero pronuncia su homilía en la Iglesia de Aguilares en el momento de celebrar la eucaristía después que la población ha sufrido una masacre y el templo ha sido profanado por los grupos represivos. A continuación transcribimos los fragmentos presentes en la obra que contienen los núcleos semánticos señalados (187).

"MONSEÑOR
(Con gran patetismo)

"Vamos a celebrar esta solemne eucaristía. Queridas religiosas, que representan esa porción de Dios, que se consagra de manera especial al servicio de la Iglesia.

A mí me toca ir recogiendo atropellos y todos eso que va dejando la persecución de la Iglesia.

(187) Estos fragmentos de la homilía que aparecen incorporados en la obra dramática son tomados textualmente de la que se reproduce íntegra en Arnoldo Mora, Monseñor Romero, pp. 210-218. Precisamente, Monseñor Romero pronunció esta homilía el 19 de junio de 1977, después que la población de Aguilares y del Paisnal fueron reprimidas por grupos militares.



Hoy me toca venir a recoger esta Iglesia y este convento profanados, un sagrario destruido y, sobre todo este pueblo humillado, sacrificado indignamente. Por eso, al venir finalmente -porque quise estar con ustedes desde el principio y no se me permitió-, hermanos, yo les traigo la palabra que Cristo me manda decirles: una palabra de solidaridad, de ánimo y de orientación. Finalmente, una palabra de conversión".

"Sufrimos con los que han sufrido tanto, estamos de veras con ustedes, y queremos decirles, hermanos, que el dolor de ustedes, es el dolor de la Iglesia".

"Y esta es la palabra final que les digo, este mensaje, hermanos. Vamos a llevar esta palabra hecha carne, hecha hostia que se entrega por nosotros, la Eucaristía, la vamos a celebrar, nosotros sacerdotes que tenemos este poder misterioso que Dios nos ha dado. Vamos a convertir pan y el vino en el cuerpo y la sangre del Señor. Lo vamos a volver a colocar en el sagrario, de donde lo despojaron unas manos sacrílegas. Lo vamos a pasear sobre los corazones de Aguilares y de todos los que han venido en un sentido de solidaridad. En el amor de esta hostia bendita, queremos amar. Sentimos tan pequeños nuestro corazón, y Cristo nos presta el suyo, para que así un solo corazón en el altar, todos los corazones de nosotros nos unamos para darle gloria a Dios. Agradecimiento porque vivimos. Perdón a nuestros enemigos, y súplica de perdón sobre nuestros pecados y los pecados de nuestro pueblo. Con este afán, hermanos, vamos a celebrar todos la divina Eucaristía" (pp. 64-65).

En el primer fragmento se ubica el espacio, que es Aguilares en el que se han llevado a cabo los acontecimientos de persecución contra el pueblo y la Iglesia, y en cuyas

circunstancias dolorosas, Monseñor Romero realiza una labor pastoral de orientación, solidaridad y consolación.

El segundo fragmento, que aunque es corto, pero es el extracto de la homilía porque encierra la opción preferencial de la Iglesia por los que sufren (los pobres). Y precisamente éste es uno de los temas centrales de la Teología de la Liberación, puesto que, como ya hemos visto anteriormente, los pobres constituyen el sujeto colectivo de creación teológica latinoamericana. Pero antes de continuar con este tema es necesario primero explicar el concepto de pobreza, realidad que es muy evidente en algunas escenas de El Martirio del Pastor.

La Pobreza

Para Jon Sobrino la pobreza material consiste en la carencia de los recursos básicos para la existencia digna de la vida. En este sentido no es la pobreza producto del destino, sino que "en definitiva es la vida amenazada históricamente, la vida aniquilada lentamente por estructuras opresivas o rápida y violentamente por estructuras represivas" (188).

(188) Citado por Julio Lois, p. 139. Jon Sobrino es de origen Vasco. Nació en 1938. Nacionalizado salvadoreño. Ordenado sacerdote en la Compañía de Jesús en 1969. Doctor en Teología (Francfort). Es profesor de teología en la Universidad Centroamericana de El Salvador. Escribió Cristología desde América Latina (México, 1977), Resurrección de la verdadera Iglesia (Santander, 1981), Monseñor Romero, Verdadero Profeta (Managua, 1981). Colabora en diversas revistas, como "ECA", "Concilium", "Sal Terrae".

Este concepto de pobreza coincide también con la explicación que da Victorio Araya. Asevera que "la pobreza no es algo accidental o casual, producto de la insuficiencia de los recursos de la naturaleza, o el resultado de un destino ciego... Es algo histórico causal, el resultado de situaciones y estructuras económicas, sociales y políticas que originan la miseria" (189).

Por otro lado Gustavo Gutiérrez, reflexionando a la luz de la base bíblica relaciona la pobreza con la muerte, siendo que ésta se produce lentamente por la miseria o por la violencia causada por los grupos represivos y esto es totalmente contrario a la voluntad de Dios que es el autor y defensor de la vida (190).

De acuerdo con estas declaraciones, la pobreza que se evidencia en la obra dramática, correspondiente a la historia de El Salvador, es el resultado de una economía que posibilita el acumulamiento de riquezas para unos pocos y el empobrecimientos de las masas populares. Por lo tanto, desde el punto de vista teológico, la pobreza se opone rotundamente a la voluntad de Dios porque es el resultado del pecado de la injusticia, cuyas consecuencias dolorosas desembocan en la muerte lenta o rápida de las masas marginadas.

(189) Victorio Araya, p. 52.

(190) Citado por Julio Lois, p. 144.

Opción por los pobres

Monseñor Romero, desde el inicio de su conversión tomó partido por los pobres, y por eso, en el momento de pronunciar su homilía, no sólo lo está haciendo teóricamente, sino que su presencia misma en la ciudad de Aguilares para orientar y recoger los atropellos por los militares, significaba la práctica misma de su opción preferencial por los oprimidos.

El optar por los pobres ha sido un elemento fundamental en la Teología de la Liberación como lo explica Gustavo Gutiérrez que "el interlocutor de esta corriente teológica es el "no persona", es decir aquellos que no son considerados como seres humanos por el actual orden social: clases explotadas, razas marginadas, culturas despreciadas" (191).

Por otro lado, el teólogo Ignacio Ellacuría (192) explica la opción por los pobres desde la perspectiva cristológica. En esto cita algunos textos bíblicos que precisamente comprueban que Jesús defendió la causa de los humildes:

(191) Gustavo Gutiérrez, Teología desde el reverso de la Historia, op. cit., p. 34.

(192) Teólogo salvadoreño, Rector de la Universidad Centroamericana de El Salvador (UCA). Dio un valioso aporte a la teología de la Liberación a través de sus escritos. Muere el 16 de noviembre de 1989 juntamente con otros seis jesuitas en un bombardeo causado por miembros del ejército. Los asesinados siempre habían sido acusados de subversivos por los defensores del Estado. Cfr. La República, San José, 17 de noviembre de 1989, p. 34A.

"El Espíritu del Señor está sobre mí porque él me ha ungido para que dé buena noticia a los pobres. Me ha enviado para anunciar la libertad a los cautivos y la vista a los ciegos, para poner en libertad a los oprimidos, para proclamar el año de gracia del Señor" (193).

Para complementar lo anterior, Ellacuría cita también el texto de Mateo 11, 4-6, cuyo contenido trata de la respuesta de Jesús a los discípulos de Juan el Bautista, cuando éstos le preguntaron si tenían que esperar a otro o él era el Mesías prometido: "Id a contar a Juan lo que estáis viendo y oyendo; los ciegos ven y los cojos andan, los leprosos quedan limpios y los sordos oyen, los muertos resucitan y a los pobres se les anuncia la buena noticia" (194).

Desde esta perspectiva, Ignacio Ellacuría puntualiza que la misión de Jesús está íntimamente ligada a la causa de los humildes, y por lo tanto, la buena noticia para ellos significa una esperanza de mejorar su nivel de vida humana. Además, Jesús no solamente habló en favor de los necesitados, sino que él mismo se hizo pobre y puso su vida al servicio de ellos sin importarle la última y dolorosa consecuencia, "la muerte temprana e injusta" (195).

(193) Citado por Julio Lois, p. 158.

(194) Ibid, p. 159.

(195) Cfr. Ibid, p. 161.

Siguiendo a Ellacuría, desde el punto de vista eclesiológico, la opción se ha convertido en Iglesia de los pobres. "Sólo siendo Iglesia de los pobres, la Iglesia es cuerpo histórico y verdadero de Cristo, sacramento de liberación en la historia y verdadero pueblo de Dios" (196). Sin la opción preferencial por los pobres carecería de una de sus notas "constitutivas" y "configurativas" (197).

Dentro de estas consideraciones piensa, habla y actúa Monseñor Romero. En él se cumplen, a cabalidad, los tres momentos que implica la opción por los pobres. Monseñor Romero, se encarnó en el pueblo salvadoreño. Vivió con los marginados; experimentó con ellos el hambre, el dolor y la persecución. De igual manera, les ayudó dándoles una palabra de consuelo y orientación. Les apoyó en la organización para defenderse de la tiranía y hasta justificó la violencia de los que sufrían sin causa. Por último, el prelado, como fiel pastor, tuvo que pagar el precio con su propia vida, solamente por defender la causa de los oprimidos.

La Eucaristía

En el tercer fragmento de la homilía citada se observa que Monseñor celebra la eucaristía, pero con un verdadero significado, ligado evidentemente al sentido de la liberación del

(196) Ibid, p. 170.

(197) Ibidem.

hombre. La eucaristía en el marco de la Teología abstracta es simplemente ritual, inconsecuente con su significación profunda. De este sacramento participan ricos y pobres, obreros y empresarios, gobernantes, militares y todos los que asisten con intención de escuchar la misa. Pero esta práctica sin sentido no trasciende a más. Después de participar del sacramento, siguen siendo los mismos protagonistas de la injusticia y de la represión, como dice el doctor Juan Lozano:

La iglesia en los documentos de la eucaristía su preocupación se centra en determinar las condiciones de validez dogmática y de la licitud canónica y litúrgica... Los hombres hemos separado lo que Dios había unido: el culto al Señor y la justicia entre los hombres..., donde no hay justicia, no hay culto a Dios, porque le convierte en un insulto al Padre de todos los hombres, todo culto que surge desde la injusticia y la opresión, será una misa celebrada válidamente, lícitamente, pero no será auténtica (198).

Manuel Díaz Mateos, sacerdote jesuita, hace un análisis sobre la última cena de Jesús con sus discípulos y concluye en tres puntos principales: (1) Señala que el "partir el pan" en esas circunstancias era el momento crucial de la vida de Jesús. Significaba la entrega y el sacrificio total (muerte) por los pobres de este mundo. Momento cumbre también porque representa

(198) Juan Lozano, "La Eucaristía y los abusos", Heredia: Escuela Ecuménica y Ciencias de la Religión (copia en mimeo), p. 7.

el final de su recorrido visible en el que ha ido alimentando con el pan a las multitudes hambrientas. (2) La eucaristía tiene una dimensión social; es decir que crea un alto sentido de solidaridad y confraternidad. Desde este punto de vista, dice Manuel Díaz, que la Iglesia cristiana primitiva celebraba este sacramento dando énfasis en la unidad de los militantes cristianos. Así de esta fiesta eucarística participaban sujetos de distinta procedencia social, y esto rompía totalmente con el pensamiento racista de los judíos, quienes en cualquier tipo de reunión excluían a todos los que no eran de su misma raza. (3) La eucaristía a través de la participación del pan, significa el cuerpo mismo de Jesús, y con esto, hace un llamado a su Iglesia a asumir el compromiso que le costó la vida. Así, "compartir el pan de Jesús en una misma mesa es también compartir sus actitudes, su compasión, su sensibilidad ante el hambre (de cualquier tipo) de las multitudes que corren peligro "de desmayar por el camino". Y ante esa hambre estar dispuesto hacerse pan, a dar y a darse como Cristo, pan de vida para todos" (199).

Es así como la Teología de la Liberación interpreta la eucaristía, y dentro de estos criterios la celebra Monseñor Romero en un contexto represivo. Es aquí donde el sacramento adquiere un verdadero sentido de entrega, solidaridad y sacrificio, no solamente desde el punto de vista de la persona

(199) Manuel Díaz Mateos, "Te reconocemos Señor al partir el pan" Páginas, (Lima-Perú), Nº 89-90, abril, 1988, p. 47.

de Jesús que se ofrece como cordero sacrificial por la liberación de su rebaño, sino que en estas circunstancias históricas de El Salvador, la eucarística significa la entrega total, de la Iglesia salvadoreña y su protagonista Monseñor Romero en favor de los reprimidos.

Organizaciones Populares y violencia

En El Martirio del Pastor se alude a una carta pastoral escrita por Monseñor Romero, en la que se da apoyo a las organizaciones populares y se justifica la violencia del pueblo. La primera referencia la encontramos en la escena 13, cuando el Sacerdote 2 le informa al Nuncio sobre tal publicación:

"SACERDOTE 2

... Prácticamente se reconoce en ella el derecho del pueblo a organizarse y a recurrir a la violencia para enfrentarse al Gobierno..." (p. 86).

También en la escena 21, el mismo Monseñor Romero alude a algunos contenidos de su carta, entre los cuales sobresale el tema del derecho del pueblo a organizarse.

"MONSEÑOR

(Bendiciéndolos)

... Ahí, en esta pastoral pedí que se legislara tomando en cuenta los problemas de la tierra, de salario, de asistencia médica,

social y educativa. Pedí que se de oportunidad y de organizarse legalmente a quienes injustamente se les ha privado de ese derecho humano, especialmente a los campesinos..." (p. 103).

Los temas arriba citados que emergen de estos parlamentos, históricamente se encuentran en la Tercera Carta Pastoral que fue escrita por Monseñor Romero y Monseñor Rivera Damas el 6 de agosto de 1978. A continuación transcribimos las citas respectivas:

La organización es un derecho que debe realizarse sobre la base de la dignidad de la persona. El criterio de organización en cualquiera de sus niveles políticos, culturales o gremiales es la defensa de los legítimos intereses, estén éstos o no en una determinada legislación o interpretación de ella... Nadie puede, por tanto privar a los hombres del derecho de organización y menos a los pobres, porque protegen a los débiles, es la razón principal de las leyes y de la organización... (200).

Monseñor Romero, en la misma Carta Pastoral declara lo siguiente sobre la violencia:

La Iglesia permite la violencia en legítima defensa... Que se acuda a la violencia proporcionada sólo después de agotar los medios pacíficos posibles... La Encíclica *Populorum Progressio* de Pablo VI menciona la legitimidad de una "insurrección" en el caso

(200) Tercera Carta Pastoral, citada por Arnoldo Mora, Monseñor Romero, p. 67.

muy excepcional de tiranía evidente y prolongada que atentase gravemente a los derechos fundamentales de la persona y damnificarse peligrosamente el bien común del país, ya venga de una persona o de estructuras evidentemente injustas (201).

Organizaciones Populares

Este tema que subyace en la obra dramática, cobra gran relevancia en la Teología de la Liberación, puesto que los grupos populares son el sujeto colectivo de esta corriente liberadora. Muchos religiosos alrededor de los años sesentas comenzaron a solidarizarse con los grupos populares y así obtuvieron mayor conciencia de la realidad latinoamericana. De tal manera que desde 1968 obispos, sacerdotes, seculares, religiosos y religiosas y aun agrupaciones de distintas confesiones han venido tomando parte activa en la lucha del pueblo por rescatar los derechos de los obreros, campesinos y pobladores marginados (202). En este afán nacen las Comunidades Eclesiales de Base (CEB), a través de las cuales la Iglesia realiza una pastoral de acuerdo con las necesidades de las mismas, como lo señalan los teólogos del Tercer Mundo, reunidos en ocasión del Cuarto Congreso Internacional Ecuménico de Teología en Sao Paulo, Brasil, 1980:

(201) Ibid, p. 93.

(202) Gustavo Gutiérrez, Teología de la Liberación, perspectivas, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 7ª edición, 1975), pp. 137-146.

Las Comunidades Eclesiales de Base o comunidades cristianas populares son parte integrante del caminar del pueblo, pero no constituyen un movimiento o poder político paralelo a las organizaciones populares; ni pretenden legitimarlas. Las comunidades cristianas ejercen dentro del pueblo, de los pobres, a través de la formación de la conciencia, de la educación popular y del desarrollo de valores éticos y culturales, un servicio liberador, asumidos en su misión específica, evangelizadora, profética, pastoral y sacramental (203).

Así, las organizaciones populares, por ser el sujeto colectivo de creación teológica latinoamericana, son también el agente colectivo para la liberación del poder opresor, como lo explica Julio Lois: "Los pobres irrumpen con fuerza en la historia, en los procesos de liberación de sus pueblos, dando lugar a movimientos organizados con una presencia cada vez más significativa..." (204).

Siguiendo estos planteamientos y con base en las declaraciones del Papa Juan XXIII, el Concilio Vaticano II y Medellín, Monseñor Romero elabora su Tercera Carta Pastoral, de cuyos contenidos sobresalen el apoyo a las organizaciones populares y la justificación de la violencia (205). De esta

(203) Varios, Teología desde el Tercer Mundo, (San José; Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI), 1982) p. 56.

(204) Julio Lois, p. 40.

(205) Monseñor Romero en su Tercera Carta Pastoral recoge las siguientes declaraciones referente al derecho de asociación: el Papa Juan XXIII dice: "De la sociabilidad natural de los hombres, se deriva el derecho de reunión

manera, el prelado viendo que los recursos de negociación se habían agotado, recurre a apoyar a las organizaciones populares para defenderse de la tiranía evidente.

Violencia justificada

El tema de la violencia justificada que se trata en El Martirio del Pastor, es uno de los grandes tópicos polémicos dentro de la Teología de la Liberación. Gustavo Gutiérrez dice que hay una clara diferencia entre la "violencia injusta" o "violencia institucionalizada" de los opresores que controlan el "nefasto sistema" con la "violencia justa" de los explotados que se ven obligados a valerse de ella para obtener su liberación (206).

Siguiendo el criterio de Gustavo Gutiérrez, J.G. Davies, al tratar sobre el tema de los cristianos, la política y la revolución violenta, afirma que puede haber una violencia justificada cuando la causa es justa; es decir cuando se trata de la defensa contra la opresión intolerable o contra la eliminación de los derechos humanos. En otras palabras, el recurrir

y asociación". El Concilio Vaticano II declara: "Debe contarse el derecho de los obreros o fundar libremente asociaciones que representen auténticamente al trabajador". Y en Medellín se dijo: "La organización campesina y obrera, a la que los trabajadores tienen derecho, deberá adquirir suficiente fuerza..." Cfr. Arnoldo Mora, p. 63.

(206) Gustavo Gutiérrez, Teología de la Liberación, op. cit., p. 150.

a las armas es razonable cuando "únicamente se ha intentado todos lo demás medios de defender la causa o de alcanzar los fines legítimos" (207).

De igual manera, Ignacio Ellacuría, en su libro Teología Política, señala que el pueblo para liberarse del poder represivo, después de haber agotado todos los recursos, puede recurrir a la violencia, como lo hizo el sacerdote colombiano Camilo Torres que murió como guerrillero. Por otro lado, el Padre Régamey, que siempre ha sido un opositor de cualquier tipo de violencia dice que el más difícil compromiso que le puede ocurrir al cristiano es verse involucrado en la violencia; sin embargo, afirma que tal caso no sólo puede ser heroico, sino incluso santo (208).

Así mismo Consuelo de Prado, al comentar sobre la violencia en la Biblia, explica que en ésta no se encuentra definido el comportamiento del cristiano ante situaciones opresoras extremas, pero que sin embargo, en las Sagradas Escrituras, se encuentran casos de violencia justificada. Por ejemplo, en el Antiguo Testamento, el pueblo de Israel tuvo que recurrir a la guerra para continuar con su paso a la tierra prometida, y en la mayoría de los casos, Dios mismo les ayudaba a exterminar a sus enemigos. También el Nuevo Testamento se presenta un comportamiento violento por parte de Jesús.

(207) J.G. Davies, op. cit., p. 211.

(208) Ignacio Ellacuría, Teología Política, (San Salvador: Secretariado Social Inderdiocesano, 1973), p. 123.

"Llegan a Jerusalón, y entrando en el templo volcó la mesa de los cabistas y los puestos de los vendedores de palomas y no permitía que nadie transportase cosa alguna por el templo" (209).

En efecto, Consuelo de Prado entiende la acción de Cristo como violenta y típicamente profética, porque protesta contra el tráfico y los negocios en el templo, y con esto destruye los muros de separación social. Los negocios estaban permitidos en el atrio de los gentiles, no así en la parte del templo destinada a los judíos (210).

Por lo tanto, el apoyo al uso de la violencia contra el poder represivo que se presenta en la obra dramática a través del parlamento citado anteriormente, es concordante con los criterios explicados por los seguidores de la Teología de la Liberación. En este sentido la declaración de Monseñor Romero sobre la violencia como último recurso de la Iglesia, viene a constituir un gran apoyo para las organizaciones populares salvadoreñas empeñadas en conseguir su liberación de la represión prolongada o de la violencia institucionalizada por el gobierno. El prelado, desde 1977 hasta agosto de 1978, fecha en que escribe la Tercera Carta Pastoral, ha venido utilizando todos los recursos pacíficos como la intercesión, las negociaciones, apelaciones y llamadas de atención al

(209) Consuelo de Prado, "El tema de la violencia en la Biblia" Páginas (Lima-Perú), N.º 91, 1988, p. 69.

(210) Cfr. Ibid, pp. 67-68.

y al gobierno para conseguir la paz y la justicia, pero lamentablemente nada pudo conseguir. Por eso, en última instancia, recurre a su pluma para recordarle al pueblo salvadoreño que la Iglesia cuenta con su último recurso para defenderse de la tiranía que constantemente viola los derechos humanos. Este criterio teológico es reiterado por Monseñor posteriormente en una homilía del 21 de noviembre de 1979, en circunstancias cuando la Primera Junta de Gobierno aumenta la represión en vez de eliminarla, como lo había prometido antes del Golpe de Estado contra el General Romero.

Se ha invocado el derecho de insurrección. El artículo 79 de nuestra constitución dice: 'que los pueblos tienen derecho de insurreccionarse cuando el bien común está en peligro bajo una tiranía'. En mi Carta Pastoral yo he recordado también ese principio. Creo, pues, que los condicionamientos existían en El Salvador... Esta es la primera posición de la Iglesia: estamos en pleno derecho de insurrección y la insurrección fue legítima... (211).

El Cristo histórico

En la escena 31 de El Martirio del Pastor, entre algunos parlamentos que se escriben fundamentados en otra homilía de Monseñor Romero relacionada con un mensaje de solidarización y compromiso, se encuentra un fragmento que toca este interesante tema:

(211) Citado por Arnoldo Mora, Monseñor Romero, p. 311. *Øfr.* También Iglesia Solidaria CONCOR, *op. cit.*, p. 20.

"MONSEÑOR

"En la medida que un hombre es feliz se está manifestando allí la gloria de Cristo. En la manera que un pueblo encuentra los caminos de la paz y la justicia, la fraternidad y el amor, Cristo está glorificándose. Cristo está en la historia y la historia lo refleja, como alegría de los pueblos, como confianza de los hombres" (p. 140).

Este fragmento de la obra dramática, históricamente tiene estrecha relación con los contenidos de la Segunda Carta Pastoral que escribió Monseñor Romero el 6 de agosto de 1977, con el título de "La Iglesia, cuerpo de Cristo en la Historia". En ésta, el prelado afirma que "Jesucristo es el Señor de la historia, y que su Iglesia tiene que seguir la obra que el mismo Jesús realizó en la historia" (212).

Las aseveraciones que Monseñor Romero hace sobre el Cristo que actúa en la historia, son afirmaciones que corresponden a criterios muy bien explicados en la Teología de la Liberación. Para clarificar este tema tomaremos dos puntos esenciales de Leonardo Boff: la praxis de Jesús y la relevancia de ésta para la sociedad actual (213).

(212) Arnoldo Mora, pp. 34-35.

(213) Leonardo Boff, nació en 1938, en Concordia, Brasil. Sacerdote perteneciente a la orden franciscana desde 1964. Doctor en Teología por la Universidad de Munich. Ha escrito muchos libros entre los que se destacan Teología del Cautiverio (1975), La experiencia de Dios (1977), Jesucristo, la liberación del Hombre (1981).

Dentro de la primera consideración, Leonardo Boff señala que la praxis de Jesús tiene carácter social, político y religioso, aunque Jesús se centró en lo religioso, pero esto constituía uno de los soportes fundamentales del poder político, y por lo tanto, todos los acontecimientos acaecidos en el campo religioso siempre tuvieron repercusiones políticas. En consecuencia, la actitud de Jesús frente a la Ley de Moisés y las tradiciones judías es libertadora: "Somete la Torá y la dogmática del Antiguo Testamento al criterio del amor y así libera de estructuras asfixiantes la práctica humana" (214).

La práctica de Jesús demuestra a los religiosos de su tiempo que el acercarse a Dios, no es por la realización del culto, la observancia del sábado o por la oración, el ayuno, sino por el servicio al pobre, en el que Dios se esconde anónimamente. Jesús con su actitud trata de romper el esquema de la estratificación social. La sociedad judía estaba dividida en prójimos, no prójimos, puros e impuros, judíos y extranjeros, hombres y mujeres, santos y pecadores. Pero Jesús se solidariza con los leprosos, enfermos, ciegos, impuros, marginados, prostitutas. Cura de enfermedades, reparte el pan a todos y así les da una salida de una vida mejor (215).

(214) Leonardo Boff, Jesucristo y la liberación del hombre, (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2ª edición, 1981), p. 29.

(215) Cfr. Ibidem.

Por consiguiente, según Leonardo Boff la praxis de Jesús es liberadora, porque durante el tiempo de su tarea profética atacó severamente a los dominadores del poder político; denunció la injusticia de los fariseos y saduceos; condenó a los grandes teólogos conservadores. Predicó que para lograr una sociedad en donde reine la fraternidad, era necesaria la práctica de la justicia, pero no la que practicaban los fariseos (216).

Por lo tanto, la vida práctica de Jesús se realizó con base en la observación de la realidad histórica. Al encarnarse en el seno de la sociedad judía y al percibir el tipo de sistema muy discriminatorio, opta por solidarizarse con los pobres. Con sus actitudes y prédicas, reclama una nueva sociedad en la que el hombre sea liberado íntegramente. Por esto, Cristo es calificado de subversivo por el poder político y tempranamente lo conducen a la muerte, pero con su resurrección traspasó los límites del sistema dominante.

De acuerdo con la segunda consideración, Leonardo Boff señala que la praxis de Jesús tiene gran relevancia para nuestra sociedad latinoamericana, puesto que Cristo, al ser dueño y Señor de la historia centra su interés no sólo en las comunidades judías, sino que su Reino se proyecta en forma universal con el mensaje liberador, y es vigente en cualquier circunstancia histórica. De esta manera dice Boff que al

(216) Cfr. Ibid, p. 30.

hablar del Cristo que actúa en la historia, supone primero referirnos a los hechos concretos de nuestro continente:

Se parte de una comprobación: el hecho brutal e insultante de las grandes mayorías de nuestro continente cristiano viviendo y muriendo en condiciones inhumanas de existencia. Subnutrición, mortalidad infantil, enfermedades endémicas, bajos ingresos, desempleo, falta de seguridad social, de higiene, de hospitales, de escuelas, de viviendas; en una palabra: el fenómeno de la insuficiencia de los bienes necesarios para una dignidad mínima de la persona. Comúnmente a esto se le llama subdesarrollo (217).

Agregando a esto, Pablo Richard afirma que "en América Latina el imperialismo y el capitalismo desata masivamente su fuerza irracional de opresión y represión y el subdesarrollo y la dependencia se han ya intolerables" (218).

Según Boff, en este marco histórico, sigue vigente el mensaje de Cristo Liberador. Su interés sigue siendo el mismo: "el de instaurar un nuevo tipo de solidaridad que trascienda las diferencias de clase y todas las diferencias inherentes a la vida. Procura defender los derechos de todos, particularmente de los pequeños, enfermos, marginados y pobres" (219). Además, el Cristo como actuante y transformador de la

(217) Ibid, p. 16.

(218) Pablo Richard, La Iglesia Latinoamericana entre el temor y la esperanza, p. 18.

(219) Leonardo Boff, op. cit., p. 30.

historia se hace presente por medio de su cuerpo que es la Iglesia. Es decir, la presencia de Cristo trasciende a través de toda la tarea profética de aquélla. Pero no solamente la presencia de Cristo se manifiesta en la Iglesia militante, sino también, como dice Boff, en el "otro" que es lugar de la transcendencia de Dios. De esta manera, la fe en el Cristo histórico exige el amor al hermano, dándole de comer, de beber, vistiéndolo y visitándolo en la cárcel; actuando así se está sirviendo al propio Cristo (220).

De acuerdo con la explicación de Leonardo Boff, comprometerse con el Cristo histórico implica penetrar en los hechos concretos de la realidad social y política de los pueblos.

Después de señalar algunas ideas básicas sobre el tema del Cristo histórico, volvamos a Monseñor Romero. Precisamente, dentro de los criterios teológicos explicados, el prelado se expresa desde su propio contexto. De aquí que el mensaje de Monseñor sobre la glorificación del Cristo en la medida que un pueblo encuentra la paz y la justicia, tenga gran significación en la historia del pueblo salvadoreño. Es decir, en la medida que la Iglesia y el pueblo rescatan la dignidad humana, Cristo encuentra contentamiento en ello. Cuando el pueblo de Dios es objeto de crucifixión, él se conduele con sus mártires, como él lo fue en un momento de la historia. Cuando un opresor se convierte Jesús siente regocijo con el Padre; por

(220) Cfr. Ibid, p. 228.

el contrario, si el pecador resiste y sigue matando a sus hermanos, él se entristece; pero es allí cuando más exige de su "cuerpo histórico" la denuncia y la invitación a una exigente conversión. Por eso Monseñor Romero en sus cartas pastorales y homilias destaca su palabra profética de denuncia y conversión, porque a través de ésta, él sabía que Cristo daba oportunidad a los dirigentes políticos de experimentar un auténtico arrepentimiento, y a los pobres les anunciaba la esperanza de una vida mejor.

Monseñor Romero como acontecimiento teológico

Además de las unidades temáticas que se han desarrollado anteriormente, queremos finalizar este capítulo señalando algunos puntos importantes sobre la figura de Monseñor Romero como acontecimiento teológico, ya que como actante religioso sobresale en casi todas las escenas de la obra dramática como líder y pastor de un pueblo necesitado.

Como ya hemos visto, Monseñor Romero, abrazando los criterios de la Teología de la Liberación, revoluciona e incomoda al poder político y religioso en El Salvador, por lo que los defensores del sistema dictatorial lo asesinan el 24 de marzo de 1980. Así, los hechos de la vida profética del prelado, como su muerte misma, constituyen un hecho de gran significación para la Teología Latinoamericana.

Monseñor Romero como acontecimiento teológico, es un verdadero ejemplo de conversión cristiana

El prelado, siendo un intérprete religioso católico, llega a experimentar un verdadero cambio de vida, pero dentro del proceso liberador de Cristo. Esta nueva actitud la demuestra en la práctica de una pastoral comprometida.

El primer paso de su conversión cristiana fue intra-ecclesial. Tuvo que separarse de sus compañeros conservadores, cuyos religiosos, cómplices de los oligarcas, le acusaban de subversivo. Como líder religioso, Monseñor fue formando un grupo compacto integrado por sacerdotes, monjas, seglares, religiosos y religiosas que luchaban junto al pueblo buscando la paz y la justicia, aunque les costara la vida (221).

El siguiente paso de la conversión de Monseñor consistió en pasar de ser cómplice y legitimador del sistema a ser un opositor y denunciante de la opresión del Estado. En este sentido opta por defender la causa de los reprimidos y ataca la complicidad de los organismos de justicia, militares y paramilitares con el poder político imperante en El Salvador.

El otro paso de la conversión de Monseñor se hace evidente en la encarnación de su vida dentro de las comunidades marginadas. Antes de su conversión su exigencia religiosa se centraba en la lealtad al magisterio jerárquico representado

(221) Víctor J. Godino, "Monseñor Romero: exigente conversión cristiana", en: Palabra y Vida, Nº 28 (Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1986), p. 17.

por el Papa. Por otro lado, su trabajo estaba muy ligado a las familias de los ricos; y por eso, era indiferente al dolor de las mayorías. Pero como Amós que fue llamado por Dios para proclamar el derecho de justicia en medio de una sociedad violenta, sale Monseñor Romero de una oficina parroquial a solidarizarse con los pobres de las áreas rurales y de los barrios marginados. A través de su palabra profética se convierte en la voz de los que no tienen derecho a la palabra en un sistema opresor. En el momento de su muerte por la defensa del rebaño, se sella su encarnación total, por lo que no solamente vive en el pueblo que le vio actuar, sino también que seguirá viviendo en los corazones de las futuras generaciones salvadoreñas y latinoamericanas, como él mismo lo señala: "La palabra queda... Mi voz desaparecerá. Pero mi palabra que es Cristo, quedará en los corazones que la hayan querido acoger" (222).

Monseñor Romero como acontecimiento teológico es palabra de Dios y palabra del pueblo de Dios

El mismo lo dijo en su homilía del 12 de abril de 1979: "Yo no tengo otra pretensión, no soy más que un predicador de la palabra de Dios" (223). En este sentido Monseñor tiene una profunda convicción de que él es un portador de la palabra de

(222) Jon Sobrino, "El significado de Monseñor Romero para la teología", ECA (San Salvador), N^o 437 (1985), p. 165.

(223) Ibid, p. 156.

Dios, y por eso, sus mensajes están suficientemente cargados de contenidos de protesta y de denuncia para unos y de esperanza para otros.

A la vez que predica la palabra de Dios, traduce y transmite la palabra del pueblo. El es la voz de las mayorías. A través de ésta, se escucha el clamor de la sangre de los mártires, de los huérfanos, el grito de los torturados, la angustia de los perseguidos, encarcelados, desnutridos; la protesta de los campesinos y de los moradores de tugurios. Pero también Monseñor Romero expresó la palabra creyente y cristiana del pueblo: "su conversión, su esperanza, su compromiso, su entrega generosa y material" (224).

Por lo tanto, Monseñor Romero, como vocero de Dios y del pueblo pregonaba una palabra de vida, pero también de azote para los que no se quieren convertir, como él mismo lo dice en su homilía del 9 de setiembre de 1979: "Si es verdadera palabra de Dios, lleva algo explosivo y no muchos la quieren llevar. Si fuera una dinamita muerta, ya nadie le tendría miedo" (225).

(224) Ibid, p. 158.

(225) Ibid, p. 156.

Monseñor Romero, fuente de inspiración para la Teología Latinoamericana

Hemos visto anteriormente que la Teología de la Liberación nace al interior de las mayorías empobrecidas; es decir, primero se parte de la experiencia del pueblo para luego elaborar los contenidos teológicos. Esto es precisamente lo que hace Monseñor Romero. Parte de la realidad en que vive el pueblo salvadoreño, y para esto, él mismo se encarna dentro de los necesitados. Después relaciona el plan salvífico de Dios con los pobres (por quienes Dios toma partido) y concluye con los contenidos teológicos. De tal manera, que todas sus cartas pastorales y homilias escritas después de su conversión encierran muchos contenidos teológicos que están elaborados con base en la praxis que vive el pueblo, la Iglesia y el teólogo.

Monseñor Romero, como héroe y mártir de la Iglesia, es el cumplimiento a cabalidad de lo que implica ser un verdadero profeta en medio de un contexto de violencia, y esto es de gran inspiración para la Teología Latinoamericana. En primero lugar, porque a través de él se señala abiertamente el pecado estructural del poder político y religioso y se exige una verdadera conversión cristiana, como él la demostró a través de su propia vida.

Con Monseñor Romero también el quehacer teológico responde a las necesidades humanas. En este sentido no es un quehacer religioso alienante y conformista, sino una tarea que se interesa por responder a los problemas sociales, políticos,

económicos y religiosos, como él mismo lo explica: "Los pastores del pueblo tenemos el deber de dar una respuesta cristiana y eclesial a estos problemas que inquietan a tantas conciencias" (226).

Por último, con Monseñor Romero el quehacer teológico se enfrenta al conflicto y a la persecución. Evidentemente, la tarea religiosa de Monseñor estuvo orientada al servicio del pueblo, y por esta opción, tuvo que enfrentarse al gran conflicto político y religioso. A todos le dijo la verdad con vehemencia. Condenó los sacrificios humanos que se hacen en nombre del Dios Estado y atacó fuertemente la complicidad norteamericana con el poder represivo de El Salvador.

Por esta causa la Iglesia sufre en carne propia la violencia, la ira, la persecución de todos los que están al servicio de un sistema opresor. Y particularmente, Monseñor sufre el oprobio de sus oponentes políticos y religiosos. Es calificado de rebelde, hereje, subversivo, comunista, y finalmente lo condenan a una muerte "temprana e injusta" como la que experimentó el Cristo traspasado. Por esto, Monseñor Romero, no sólo es importante en la historia de la Iglesia salvadoreña, sino también es de gran inspiración para la Teología Latinoamericana, y para todos los que quieren voluntariamente sumarse a

(226) Ibid, p. 163.

la sacrificada tarea de exigir una sociedad acorde con los principios del Dios de la vida.

CONCLUSIONES GENERALES

Las hipótesis que al principio de este trabajo se plantearon como afirmaciones tentativas de lo que pretendíamos demostrar, han quedado comprobadas a través de todo el proceso de investigación. Los siguientes resultados corroboran el primer planteamiento hipotético:

- En los textos del teatro documental europeo y en El Martirio del Pastor se trata de revelar los hechos tal como sucedieron. Por lo tanto, el tipo de teatro que se presenta en esas obras arranca de investigaciones históricas hechas por el dramaturgo. En el caso de El Martirio del Pastor, el mismo autor Samuel Rovinski señala que esta obra tiene su base en una historia investigada, recogida a través de testimonios, libros, revistas, periódicos de la época y material cinematográfico (227).

- Tanto las obras documentales de la tradición europea, como El Martirio del Pastor recrean espacios geográficos y sociales reales, lo que refuerzan la intencionalidad histórica de las obras.

- Los personajes presentes en las obras documentales de la tradición europea y en El Martirio del Pastor, representan

(227) Infra, Cfr. el apéndice del trabajo, específicamente la pregunta número 1.

personas auténticas. En el caso de esta última, Samuel Rovinski dice que los personajes de la obra representan personas reales, de carne y hueso (228), como así también lo demostró el análisis de lo contextual.

- De acuerdo con la intencionalidad del teatro documental, de revelar la historia de la sociedad, tanto en las obras dramáticas documentales europeas como en El Martirio del Pastor, se incorporaran a veces trozos de fuentes históricas. En El Martirio del Pastor las citas históricas están constituidas por los fragmentos de las homilias de Monseñor Romero, que en la obra aparecen como parlamentos pronunciados por él mismo.

- Dentro de los objetivos que persigue el teatro documental los textos dramáticos de la tradición europea tratan de revelar los hechos, aun los que no son permitidos publicarse en la historia tradicional. De igual manera, El Martirio del Pastor rescata los hechos más crueles que, obviamente, ningún régimen dominante podría permitir que se publiquen en la historia conservadora; por ejemplo, las masacres de los campesinos por las bandas paramilitares, o el corte de cabezas de las víctimas por los soldados del ejército u otros hechos que realmente causan pánico al lector o espectador.

(228) Ibid, cfr. la pregunta número 8.

- Desde el punto de vista técnico, El Martirio del Pastor propone recursos escenográficos similares a los de algunas obras documentales de la tradición europea, destacándose el uso de proyecciones filmicas dramáticas, de comentario y didácticas, utilizadas para complementar las escenas que se representan en el escenario, lo que hace que el espectador o lector reflexionar más acerca de su propia historia.

Referente a la segunda hipótesis se concluye:

- Efectivamente el análisis que se ha realizado alrededor del segundo planteamiento hipotético demuestra que en El Martirio del Pastor están presentes una serie de unidades temáticas que refieren a los postulados de la Teología de la Liberación. Por lo tanto, los conceptos que Monseñor Romero expresa a través de sus homilias en la obra dramática, se enmarcan dentro de los criterios de aquella nueva corriente teológica.

- El análisis demuestra también que Monseñor Romero, abrazando dichos postulados, actúa opuestamente a los de la teología tradicional. Esta diferencia no sólo se percibe en El Martirio del Pastor, sino también en El Vicario de Rolf Hochhuth (229). De igual manera en una de las obras latinoamericanas ya analizadas, La Denuncia, se observa que el Arzobispo, quien al principio de la obra se muestra conservador

(229) Véase el capítulo I, especialmente los puntos 1.3.3.

y defensor de la clase dominante, toma después partido por los obreros y se constituye en defensor de los huelguistas y de los presos sindicales (230).

Así mismo El Martirio del Pastor desde la perspectiva de su título tiene la intención de rescatar la vida y muerte de Monseñor Romero. Y precisamente esto hace que la obra cobre gran importancia en la literatura dramática costarricense, porque a través de las acciones escénicas revive este personaje religioso y cada vez más se va universalizando como mártir de la Iglesia de los pobres.

En la investigación se observa también que tanto los dramaturgos como los teólogos de la liberación coinciden en sus objetivos orientados a lograr un cambio en las relaciones políticas, sociales, económicas y religiosas de nuestro continente. Los primeros lo hacen a través del arte dramático, que por cierto es una forma muy efectiva para la concientización de la mente del hombre. Los segundos lo hacen a través de su pluma como personalidades que tienen la especialidad del nuevo quehacer teológico, es decir a través de sus escritos que se están leyendo en todo el continente y aun fuera de sus fronteras.

Queremos señalar también que el análisis de El Martirio del Pastor, no es un estudio totalmente exhaustivo, puesto que

(230) Ibid, cfr. los puntos 2.6.

una obra literaria, por el carácter polisémico que posee, puede ser tratada desde varias perspectivas. En efecto, esta obra a través de la comunicación lingüística, presenta muchos núcleos temáticos que quedan todavía por analizar, por ejemplo, el problema de los medios de comunicación, el militarismo, los derechos humanos y la tenencia de la tierra, la pobreza y otras unidades temáticas que pueden ser analizadas posteriormente.

Aclaremos también que en esta investigación hemos tenido que afrontar ciertas limitaciones en relación con la bibliografía. No se consiguieron algunos textos referentes a la vida y muerte de Monseñor Romero, por eso, recurrimos a algunas fuentes secundarias.

Finalmente, la presente investigación demuestra el logro de nuestros objetivos, y por lo tanto, se espera que ésta sea un aporte en el estudio literario-teatral costarricense.

APENDICEENTREVISTA A SAMUEL ROVINSKI

(Grabación)

1. P. Se considera que El Martirio del Pastor está basada en la historia de El Salvador, ¿de cuáles fuentes se ha valido usted para elaborar esta obra?

R. En realidad los materiales históricos basados en los hechos contemporáneos sobre todo, sirven como base para una función dramática para recrear la historia. Entonces, recrear la historia significa conocer la historia. Yo puedo decir que los hechos narrados en El Martirio del Pastor corresponden a una historia investigada; es decir, los hechos históricos investigados personalmente.

Las fuentes son de diversa índole, de diversa procedencia y de diversa contextura. Unas, son testimonios directamente narrados al investigador por personas que estuvieron cerca de Monseñor Romero, y no solamente por esto, sino porque de alguna manera fueron protagonistas también en los hechos que se narran y conocían muy bien a Monseñor en su vida íntima; es decir, vida íntima significa para mí en el caso de Monseñor, su manera de hablar, su manera de comer, su manera de vestir, su manera de dirigirse a las personas y su manera de trabajar para poder recrear el personaje. Entonces, personas allegadas entre ellas fue precisamente el Padre Ignacio Ellacuría con quien en



1981 sostuve conversaciones muy largas aquí en Costa Rica, aprovechando una visita que hizo a este país. Y otras personas que tuvieron relación directa, no solamente por el conocimiento amistoso con él, sino porque de alguna manera fueron compañeros de trabajo, de lucha en favor de los pobres de El Salvador. Las otras fuentes son libros, revistas, periódicos de la época para conocer no solamente los hechos, sino también que me fue muy útil, el de Jon Sobrino, La voz de los que no tienen voz, que recoge las cartas pastorales, las homilias y una descripción de los tres últimos años de la vida de Monseñor. Agreguemos a esto también material cinematográfico que nos sirvió mucho. En ese entonces yo pertenecía a la Compañía Cinematográfica ISMOKIN que realizaba documentales y películas de ficción en el área centroamericana y algunos documentales que se hicieron hasta en Ecuador y México, trabajamos mucho de este material para una gran compañía cinematográfica de Alemania y hacíamos algunos trabajos en conjunto, y otros los hacíamos personalmente. Teníamos también trabajos con otras compañías independientes. Ayudamos en aquel entonces a recoger material y ordenarlo para una película sobre El Salvador, que finalmente se realizó y se llamó "El Salvador Vencerá", cuyo director era Diego de la Tejera. Entonces a mí me tocó estar presente en la recopilación de ese material cinematográfico en la Compañía que nosotros prestábamos algunos servicios. Pude con este material ver directamente en acción la historia de El Salvador en sus momento, y recoger también los testimonios de

personalidades salvadoreñas, de hombres, mujeres y jóvenes de El Salvador; entre ellos estaba Monseñor Romero.

2. P. Considera usted que El Martirio del Pastor rompe con los patrones de la dramaturgia tradicional costarricense. ¿En qué consiste esa ruptura?

R. Bueno, la obra se enmarca dentro de la realidad de la dramaturgia costarricense. Es decir, no se hace un solo teatro en Costa Rica. El mismo nacimiento del teatro moderno en Costa Rica sirve para presentar diferentes corrientes teatrales de su época. En los años cincuenta traen aquí a Ionesco, a Hugo Betti, que aunque no sea de los años cincuenta, pero son obras contemporáneas que influyen en el teatro de esa época. Las obras de Pirandello también, de Tennessee Williams; son obras de nuestro tiempo. ¿Qué pasa con ese teatro que se inicia en Costa Rica y que se va desarrollando muchos años y que quizás El Martirio del Pastor sea efectivamente un rompimiento de esa corriente? Es que ese teatro se desarrolla para un público pequeño y en teatros pequeños. De tal manera que las dimensiones de las obras en ese entonces no pueden ir más allá de lo que va el teatro de su época.

Entonces para los grandes montajes, por ejemplo, se recurren a todos los actores de ese tiempo, a los directores importados para darles una mayor importancia o relevancia o crear aquí un aprendizaje importante. Entonces, presentan obras del teatro griego, del teatro clásico español, pero

ninguna obra de un costarricense adquiere esas dimensiones, no digo de importancia, sino de magnitud teatral, hasta que llegan obras como El Martirio del Pastor. Antes, por ejemplo, Puerto Limón. Pero con la intención que está El Martirio del Pastor y con los elementos que utiliza, sí puede haber una idea de un rompimiento. También desde el punto de vista técnico, porque incorpora elementos cinematográficos; el uso del elemento sonoro dentro de la sala para ambientar al público para hacerlo sentir o dentro de una catedral o iglesia o hacerlo sentir que forma parte del público que sufre la represión. Por lo tanto, la obra presenta una orientación distinta, y en general, el rompimiento es de tipo político.

3. P. Sabemos que la obra ha sido representada en Nueva York, Nueva Jersey, México y Costa Rica. ¿Sabe usted si ha sido representada en otros países latinoamericanos?

R. No se ha representado en ningún otro país latinoamericano. Si la producción de El Martirio del Pastor que yo conozca hasta el momento ha sido únicamente la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica en toda esta gira. Donde se estrenó fue en inglés en la Universidad del Norte de Colorado, y una producción que se hizo en Canadá por un grupo pequeño de canadienses y latinoamericanos, del 27 de setiembre hasta el 9 de octubre de 1987. Sé también que se han interesado muchos grupos en la obra, incluso en una ocasión uno de los grupos más

importantes del teatro de Londres, pero como representa todo ese aparato de tantos actores y de una escenografía muy fija, muy pesada, renunciaron a esto. También se han interesado en Buenos Aires y en Montevideo; pero en las condiciones económicas en que está Latinoamérica no es fácil montar una obra como El Martirio del Pastor, y los grupos que se han interesado no son grupos oficiales naturalmente, y por eso, no están en condiciones de montar una obra como ésta.

4. P. ¿La película "Romero" es tomada directamente de El Martirio del Pastor?

R. No ha sido tomada de El Martirio del Pastor. Sí hay algunas coincidencias, especialmente en cuanto al tiempo y algunos personajes, pero la película "Romero" no ha tenido que ver con la obra.

5. P. ¿Ha sido usted lector de Piscator, Brecht y Weiss?

R. Bueno, como estos tres dramaturgos fueron también teóricos del teatro, sí leí yo muchos años atrás toda la teoría sobre el teatro de Piscator, Brecht y Peter Weiss. También leí sus obras. De Piscator, pues, nunca pude ver un montaje, sí vi montajes de Brecht y de Peter Weiss.

La innovación de Piscator es hacer teatro político. El quiere mostrar aspectos de la realidad política y darles el sentido político y le da los significados ideológicos a la realidad.

He leído también la obra polémica y escandalosa de Rolf Hochhuth que es El Vicario. En esta obra se invita también al público a participar ya sea durante o después de la obra. Y por lo tanto, es como un mitín político. Similar en El Martirio del Pastor, en una de las funciones que la Compañía Nacional de Teatro tuvo en San José al principio, vinieron estudiantes seminaristas, curas, monjas; la mayor parte del público era de base eclesial, y con sus aplausos, con sus señalamientos durante la obra hacía ver que había participación, porque les convenía a ellos. De tal manera que de cierto modo es como una especie de mitín político. Y por otro lado es también una actitud de comunión entre el público y el grupo escenificador.

6. P. ¿Cuál es su posición sobre la Teología de la Liberación?

R. Bueno, es necesario por lo menos estar enterado de la Teología de la Liberación porque forma parte, ideológicamente, de la represión ejercida contra varios de los personajes que aparecen en la obra. En la base de la obra hay un enfrentamiento entre una posición de la Iglesia y otra posición de la Iglesia. La posición de la Iglesia tradicional, convencional, ortodoxa, del Jesús venido del cielo a la tierra; y la otra, del Jesús humano, del Jesús histórico que acepta su destino y su condición divina, pero al mismo tiempo es humano,

y la Teología de la Liberación toma esta segunda posición, del Jesús histórico humano.

7. P. ¿Qué piensa usted sobre el teatro latinoamericano actual?

R. Prácticamente, el teatro latinoamericano no ha avanzado mucho. Por un lado, las condiciones socio-económicas por las que está pasando Latinoamérica limitan el desarrollo del teatro. Si hay grupos de teatro que no son oficiales y que hacen representaciones con un lenguaje, según ellos, revolucionario, pero eso no significa un avance; y producen un teatro copiado o imitando otras corrientes teatrales. Pero se espera que en Latinoamérica se avance más en la línea del teatro popular.

8. P. ¿Por qué algunos de los personajes de El Martirio del Pastor se precisan con sus respectivos nombres y la mayoría de ellos no?

R. No es exactamente algo arbitrario o una falta de cuidado por parte del dramaturgo. Tiene una finalidad esto de poner ciertos nombres y otros no. Primero, el servir de puntos de referencia históricos, de tal manera, que la persona interesada en conocer ese período histórico, pueda servirse de los nombres, por su puesto del personaje principal, Monseñor Romero para localizar los hechos. Por otra parte, también hay que pensar en los personajes que definen en cierto momento el

cambio en el proceso histórico. Por ejemplo, no se puede entender que cualquier sacerdote haya influido en la actitud de Monseñor hacia la realidad social salvadoreña, sino en la personalidad del Padre Grande. Este personaje religioso, además, tiene su cuota histórica también en el proceso. Por eso, es importantísimo que el nombre aparezca allí. Y aunque haya de parte del dramaturgo mucho respeto por una serie de personajes, no pueden pensarse que sea necesario que la madre Superiora, aun por su posición, tenga su nombre cuando no influye directamente en el proceso dramático sobre todo. Este es el caso de las monjas, que pueden ser éstas o pueden ser otras, lo importante es el lugar donde están, la posición que ocupan y que se relacionan con Monseñor Romero. Pero son muchas las monjas, muchos los sacerdotes; son muchos los personajes políticos que tienen que ver con Monseñor. Pero sólo a aquellos que por alguna razón tienen la importancia histórica que produce el cambio, les pongo el nombre.

Ahora el caso de D'Abuisson, por ejemplo. Yo lo menciono como el Ex-Mayor, que antes era el Mayor. ¿Por qué no pongo el nombre? Porque precisamente no se ha hecho un juicio que determine ser el culpable del crimen, aunque todos sabemos que él fue el autor intelectual del asesinato. Entonces, no hay hasta este momento una resolución de un juzgado que sentencie su culpabilidad, por lo tanto, no puedo mencionar su nombre en ese caso.

Pero es importante también recalcar que los personajes de la obra El Martirio del Pastor representan personas auténticas, personas de la historia. Además, representan categorías y posiciones sociales: hay funcionarios, militares, religiosos. Pero es como una especie de comparsa para dar el cuadro histórico. Los hizo Shakespeare y lo hicieron otros dramaturgos. Por ejemplo, Peter Weiss usa únicamente los nombres verdaderos de algunos personajes para dar como puntos de referencia también; y por eso, tiene que corporizarse históricamente, para que el lector o espectador pueda definir mejor el hecho ocurrido en el espacio y el tiempo.

9. P. ¿Qué opinión le merece usted como dramaturgo a el análisis de las obras dramáticas?

R. El análisis siempre es posterior al fenómeno teatral y es necesario como complemento intelectual que permite aclarar, clasificar, definir; incluso, reforzar el mensaje de la obra. Por ejemplo, en obras de tipo psicológico, el comentarista, el crítico, el profesor universitario, se encargan de interpretar la voluntad del dramaturgo y el resultado de esa voluntad, de dar la psicología del personaje. Es decir, es un complemento que permite al espectador concretar mejor lo que ha visto, o concretar la concepción de lo que ha visto. Esto es muy importante cuando está bien hecho; cuando está mal hecho, puede más bien desorientar.

10. P. ¿Qué opinión tiene usted sobre la crítica literaria teatral costarricense?

R. Es muy irregular y muy desequilibrada. Con sus contadas excepciones, la crítica costarricense es más de tipo personal y subjetiva que científica. Es más científico el análisis universitario que la crítica que se percibe en los periódicos, revistas, televisión y radio.

La crítica debe ser muy imparcial, orientadora, complementaria; y sobre todo, debe ser constante. Debe referirse a todo el fenómeno teatral, sin exclusión. No es a las principales obras a las que debe referirse, sino a todo lo que está sucediendo, estoy hablando en el caso particular de Costa Rica, que estamos apenas en el comienzo de un desarrollo teatral; por lo tanto, el crítico debe acompañar a ese desarrollo y acompañarlo positivamente. No que no señale los errores, si los debe señalar, pero con un afán orientador y de mejoramiento. No para destruir. Y gran parte de la crítica costarricense se ha ejercido y se sigue ejerciendo con afán destructor.

En otros países, por ejemplo, hay críticos que tienen gran capacidad para analizar el fenómeno teatral y ayudarlo a desarrollar esa actividad con firmeza y con mayor calidad. Pero eso requiere un proceso intelectual de muchos años.

11. P. Usted que es novelista, ¿no pensó abordar el tema en una novela? ¿Por qué prefirió el teatro?

R. Yo no pensé en una novela. Tal vez, intuitivamente, primero pensé en el cine y luego en el teatro. Es decir, al haber pensado en el cine, tal vez pensé en una novela, que es prácticamente el equivalente. Fue un hecho intuitivo o casual que me hizo preferir el teatro; pero como yo había escrito primero una historia cinematográfica, siempre pensé que se podría llevar al cine y eso implica una visión novelesca. Pero me alegro de no haber podido hacerlo en cine, ni haberme decidido por escribir una novela, porque se trata de un personaje trágico, Monseñor Romero; y la dinámica interior de ese hecho lleva más hacia una concentración dramática que se encuentra más en el teatro que en cualquier otro género.

Pero sí creo que el hecho histórico, usando la figura de Monseñor como pivote, debería escribirse en forma novelesca. Y creo también que con el curso del tiempo esto va a pasar. Como se vaya decantando la figura de Monseñor y el entorno social histórico, muchos abordarán este tema. Hay también una gran carga espiritual teológica en esto del tema de Monseñor, que no sólo se abordará en libros especializados en teología, sino que tendrá que producir reflexiones de tipo religioso que llevarán inevitablemente a volverse de tipo religioso.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre, Isidora. Retablo de Yumbel. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1987.
- Aguilar, Thais. "Un reconocimiento para el Pastor". La Nación, San José, 27 de mayo de 1989, p. 2A.
- Alas, Higinio y Luis Segreda (Eds.) "El Salvador: violación permanente de los derechos humanos", en: Revista Derechos Humanos en Centroamérica, Nº 9, San José, 1985.
- Araya, Victorio. El Dios de los pobres. San José: DEI, 1983.
- Armiño, Mauro, ed. Diccionario Sopena de Literatura. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1972, Tomo I.
- Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 4ª edición, 1979.
- Assmann, Hugo. Teología desde la praxis de liberación. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1973.
- Asociación de Estudiantes Universitarios Salvadoreños. Salud en El Salvador. San Salvador: s.e., 1981.
- Baptist, Metz Johann. Más allá de la religión burguesa. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1982.
- Barthes, Roland y otros. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 4ª edición, 1970.
- Bauer, B. Johannes. Diccionario de Teología Bíblica. Barcelona: Editorial Herder, 1967.
- Boal, Augusto. Técnicas latinoamericanas de teatro popular. México: Editorial Nueva Imagen, 1987.
- Boff, Leonardo. Jesucristo y la liberación del hombre. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2ª edición, 1981.
- Brecht, Bertolt. "Galileo Galilei" en: Teatro Completo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966.
- . "Los días de la Comuna" en Teatro Completo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1955.

- Buenaventura, Enrique. "La Denuncia" en María Bonilla. El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural. San José: Cultur Art, 1988.
- Cañas, Alberto. "Obra realista con matiz político". Universidad, San José, 13 de noviembre de 1987, p. 16.
- Castillo, Fabio. Los derechos económicos, sociales y culturales en El Salvador. Copenhague: s.e., 1977.
- Comisión de Ayuda Intereclesiástica, Servicio Mundial y Refugiados. Las Iglesias en la práctica de la justicia. San José: DEI, 1981.
- Consejo Episcopal Latinoamericano. Puebla: III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. San José: Editorial Ludovico, 1985.
- Copferman, Emile. Teatro y política. Buenos Aires: De la Flor, 1969.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. La producción de sentido de la dramaturgia de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. Tesis. San José: Universidad de Costa Rica, 1987.
- Davies, J.G. Los cristianos, la política y la revolución violenta. España: Editorial Sal Terrae, 1977.
- Díaz Mateos, Manuel. "Te reconocemos Señor al partir el pan". Páginas, Nqs 89/90, Lima, 1988.
- Dort, Bernard. Tendencias del Teatro actual. Trad. Manuel Vidal. Barcelona: Editorial Fundamentos, 1975.
- Durán Luzio, Juan. Lectura Histórica de la novela. Heredia: EUNA, 1982.
- Ellacuría, Ignacio. Teología política. San Salvador: Secretariado Social Interdiocesano, 1973.
- Ellis, Marc H. Hacia una teología judía de la liberación. San José: Editorial DEI, 1988.
- Excelsior, "El Salvador: Una Iglesia Perseguida". San José, 10 de abril de 1977, p. 17.
- Fernández, Gayol. Teoría Literaria II. La Habana: Editorial Cultural, 1952.
- Fernández, Guido. "El puño en la llaga". La Nación, San José, 11 de diciembre de 1983, p. 3.

- Formoso, Manuel. "El Martirio del Pastor". Universidad. San José, 30 de octubre de 1987, p. 5.
- Gainza, Gastón. "Apuntes sobre el signo teatral". Escena, Año I, Nº 2, San José, 1979.
- . "Producción teatral e ideología". Escena, Año Nº 4, San José, 1982.
- García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. México: Editorial Grijalbo, 1977.
- Godino, J. Víctor. "Monseñor Romero: exigente conversión cristiana" en Palabra y Vida, Nº 28. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1986.
- Goldenberg, Jorge. Relevo 1923. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1975.
- Goldmann, Lucien. Para una sociología de la novela. Trans. Jaime Vallesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Editorial Congreso, 2ª edición, 1975.
- González, Porto Bompiani. Diccionario literario, Tomo X. Barcelona: Ediciones Montaner y Simón, 2ª edición, 1967-1968.
- Greimas, Algirdas Julien y otros. Ensayos de semiótica poética. Trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- Gutiérrez, Sonia (Comp.) Teatro popular y cambio social en América Latina. México: Editorial Grijalbo, 1977.
- Gutiérrez, Gustavo. Teología de la liberación. Salamanca: Ediciones Sígueme, 7ª edición, 1975.
- . Teología desde el reverso de la historia. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1977.
- Henríquez, Pedro. El Salvador: Iglesia profética y cambio social. San José: DEI, 1988.
- Herzfeld, Anita y Teresa Cargiao Salas. El Teatro de hoy en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Hinkelammert, Franz y otros. El pensamiento social de Juan Pablo II: Documentos y comentarios. San José: DEI, 1988.
- Hochhuth, Rolf. Soldados. México: Ediciones Grijalbo, 1969.

- _____. El Vicario. México: Editorial Grijalbo, 1964.
- Hormigón, Juan Antonio. Teatro, realismo y cultura de masas. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- Iglesia Solidaria (CONCOR). Oscar Romero: Profeta y mártir. San José: IMCOSA, s.f.
- Kalina de Piszcz, Rosita. "El Pastor mártir", La Nación, San José, 10 de mayo de 1987, p. 4D.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Editorial Gredos, 4ª edición, 1976.
- Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- La Nación. "Violencia tras golpe de Estado en El Salvador". San José, 17 de octubre de 1979, p. 19A.
- _____. "Junta salvadoreña advierte que no permitirá más provocaciones". San José, 21 de diciembre de 1979, p. 20A.
- _____. "Arzobispo salvadoreño pide cese de represión". San José, 24 de marzo de 1980, p. 18A.
- _____. "Iglesia costarricense conmovida por muerte de Monseñor Romero". San José, 25 de marzo de 1980, p. 18A.
- _____. "Miles rinden tributo a Monseñor Romero". San José, 26 de marzo de 1980, p. 18A.
- _____. "Infierno en la catedral". San José, 31 de marzo de 1980, p. 20A.
- _____. "Santa Sede designó a sucesor interino de Monseñor Romero". San José, 11 de abril de 1980, p. 20A.
- _____. "Obra de Rovinski finalista en el concurso Casa de las Américas". San José, 8 de abril de 1983, p. 2B.
- _____. "Obra de Rovinski se da a conocer en EE.UU. San José, 21 de febrero de 1987, p. 4B.
- _____. "Arzobispo pide diálogo para encontrar solución pacífica". San José, 4 de agosto de 1980, p. 20A.
- La República. "Romero proclamó ayer su victoria". San José, 22 de febrero de 1977, p. 24.

- _____. "Multitudinario entierro de los masacrados". San José, 11 de mayo de 1979, p. 23.
- _____. "El asesinato de Monseñor Romero". San José, 26 de marzo de 1980, p. 10.
- _____. "Ante el sacrilego asesinato de Monseñor Romero". San José, 30 de marzo de 1980, p. 7.
- _____. "Oscar A. Romero: mártir de las libertades salvadoreñas", San José, 2 de abril de 1980, p. 17.
- _____. "El Salvador campo de guerra". San José, 2 de diciembre de 1980, p. 6.
- _____. "El Martirio del Pastor". San José, 17 de enero de 1988, p. 12.
- Lebel, Jean Jacques. Teatro y Revolución. Caracas: Monte Avila, 1970.
- Leñero, Vicente. El Juicio. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- Little, Stuart W. Teatro profético. México: Asociados, 1974.
- Lois, Julio. Teología de la Liberación: opción por los pobres. San José: DEI, 1988.
- Loreiro, Gustavo. "Tendencias actuales de la crítica teatral". Escena, Nº 10, San José, 1983.
- Lozano, Juan. "La Eucaristía y los abusos". Heredia: Escuela Ecueménica y Ciencias de la Religión, copia en mimeo.
- Mainer, Baqué José Carlos. Atlas de literatura latinoamericana. Barcelona: Ediciones Jover, 1971.
- Mariscal, Nicolás. "Militares y reformismo en El Salvador". Eca, Nºs 351/352, San Salvador, 1978.
- Marx, Engels y Lenin Eds. Materialismo histórico. México: Ediciones Quinto Sol, s.f.
- Marx, Carlos. La Guerra civil en Francia. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Marguerite, Víctor y Paul. La Comuna. Barcelona: Editorial Apolo, 1932.
- Menéndez Rodríguez, Mario. El Salvador: una auténtica guerra civil. San José: EDUCA, 1984.

- Michel, Corvin. Teatro Nuevo. Barcelona: Ediciones Oikos-Tau, 1973.
- Montanaro Meza, Oscar. "El Martirio del Pastor: un autosacramental con sentido épico en: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, Vol. XIII, Nº 1, San José, 1987.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. (Comp.) Monseñor Romero. San José: EDUCA, 1981.
- . "El Martirio del Pastor". Escena. Año 9, Nº 18, San José, 1987.
- Moreno Rejón, Francisco. "La teología moral de América Latina a partir de Medellín". Páginas, Vol. XIII, Nº 29, Lima, 1988.
- Ordaz, Luis. Breve historia del teatro argentino. Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- Paz Hernández, Albio. Huelga. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1981.
- Pérez Rioja, José Antonio. Diccionarios de símbolos y mitos. Madrid: Editorial Tecnos, 2ª edición, 1984.
- Picado, Manuel. Literatura, ideología y crítica. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Piscator, Erwin. Teatro político. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Prado, Consuelo de. "El tema de la violencia en la Biblia". Páginas, Nº 91, Lima, 1988.
- Prensa Libre. "Me pueden matar pero no a la voz de la justicia". San José, 25 de marzo de 1980, p. 17.
- . "Que no sea en vano el sacrificio de Monseñor Romero". San José, 26 de mayo de 1980, p. 5.
- . "Ministros renunciaron y huyen de El Salvador". San José, 28 de mayo de 1980, p. 4.
- . "Terror y muerte en funeral de Monseñor Romero". San José, 31 de marzo de 1980, p. 9.
- . "Horrendo genocidio en El Salvador", San José, 8 de abril de 1980, p. 7.

- _____. "El Salvador al borde de un nuevo golpe de Estado".
San José, 3 de setiembre de 1980, p. 12.
- Ramírez Briceño, Edgar, edit. Galileo. San José: Editorial
Universitaria de Costa Rica, 1980.
- _____. Galileo Galilei. Buenos Aires: Editorial
Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Ramírez, Oscar. "El compromiso del seglar cristiano en América
latina" en: Bonin, Eduardo, edit. Espiritualidad y
liberación en América Latina, San José: DEI, 1982.
- Richard, Pablo. La fuerza espiritual de la Iglesia de los
pobres, San José: DEI, 1987.
- _____. La iglesia latinoamericana entre el temor y la
esperanza. San José: DEI, 1987.
- Rovinski, Samuel. La hora de los vencidos. San José:
Editorial Costa Rica, 1963.
- _____. Cuarto creciente. San José: L'Atelier, 1964.
- _____. La Pagoda. San José: Prometeo, 1968.
- _____. El laberinto. San José: Editorial Costa Rica,
1973.
- _____. Gobierno de Alcoba. San José: Editorial Costa
Rica, 1971.
- _____. Las Fisgonas de Paso Ancho. San José: Editorial
Costa Rica, 1979.
- _____. Gulliver dormido. San José: Ministerio de Cultura,
Juventud y Deportes, 1981.
- _____. Los intereses compuestos. San José: Ministerio de
Cultura, Juventud y Deportes, 1981.
- _____. Cuentos judíos de mi tierra. San José: Editorial
Costa Rica, 1982.
- _____. Ceremonia de casta. San José: Editorial Costa
Rica, 1984.
- _____. La viscera del sábado. San José: Editorial Costa
Rica, 1985.
- _____. Los pregoneros. (Copia en mimeo).

- _____. La Atlántida. (Copia en mimeo).
- _____. El Martirio del Pastor. San José: EDUCA, 2ª edición, 1987.
- _____. "El Martirio del Pastor en los Estados Unidos de Norteamérica". Escena, Nº 17, San José, 1987.
- _____. "Dramatización de lo inmediato". Escena, Nº 19-20, San José, 1988.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. Ensayos de un diccionario de la literatura: términos, conceptos, ismos literarios. Tomo I, Madrid: Ediciones Aguilar, 3ª edición, 1972.
- Savat, Ricard. El teatro de los años setenta. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- Sobrino, Jon. "El significado de Monseñor Romero para la Teología". ECA, Nº 437, San Salvador, 1985.
- _____. La voz de los sin voz: la palabra viva de Monseñor Romero. UCA Editores, 1980.
- _____. "Mi recuerdo de Monseñor Romero". Revista Latinoamericana de Teología, Nºs 0259-9872, San Salvador, Universidad Centroamericana José Simón Cañas, s.f.
- Sol, Ricardo. Para entender El Salvador. San José: Editorial DEI, 1980.
- Stone, Samuel. La dinastía de los conquistadores. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1975.
- Suárez Padillo, Carlos Miguel. Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas: Equinoccio, 1976.
- Talens, Jenaro y otros. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Tomachevski, Boris. Teoría de la literatura. Madrid: Editorial Akal Universitaria, 1982.
- Vargas, José Angel. "Rovinski: el mérito negado a El Martirio del Pastor". La República, San José, 14 de julio de 1986, p. 9.
- Varios. Teología desde el Tercer Mundo. San José: DEI, 1982.
- Vaticano II. Documentos completos. San José: Editorial Ludovico, s.f.

Vicens Vives, Jaime. Historia General Moderna. Barcelona: Montaner y Simón, 2ª edición, 1952, Tomo II.

Vox. Diccionario general ilustrado de la lengua española. Barcelona: Bibliograf, 4ª edición, 1980.

Weiss, Peter. Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

———. La indagación. México: Editorial Grijalbo, 1964.

Entrevistas

Gómez, Luis Fernando. Entrevista personal efectuada el 30 de agosto de 1989 en las oficinas de la Compañía Nacional de Teatro, San José, Costa Rica.

González, David. Entrevista personal efectuada el 25 de agosto de 1989, en las oficinas de la Compañía Nacional de Teatro, San José, Costa Rica.

Quesada, Bernal. Entrevista personal efectuada el 20 de marzo de 1988, en las oficinas de la Compañía Nacional de Teatro, San José, Costa Rica.

Rovinski, Samuel. Entrevista personal realizada el 19 de marzo de 1990, en su oficina, San José, Costa Rica.

———. Entrevista personal efectuada el 11 de mayo de 1990, en su oficina, San José, Costa Rica.