



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NUESTRO PUEBLO DE THORNTON WILDER: UNA PROPUESTA ESCENOGRAFICA



T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

presenta:

MARIA TERESA PATLAN TORRES

Asesora: Marcela Zorrilla Velázquez



México, D. F.

2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Agradezco infinitamente a:*

*Dios que me permite gozar de la vida y aceptar la finitud de la  
misma.*

*A mis padres: Margarita Torres de Patlán y Gustavo Patlán  
Pérez, quienes nunca se opusieron a mis sueños.*

*¡Gracias por haberme permitido ser parte de este ciclo vital!*

*A mis ocho hermanos, en especial a Leticia y Alma Delia  
Patlán Torres, ya que destinaron sus tiempos en transcribir, borrar  
y transformar líneas llenas de sueños y aspiraciones.*

*Al teatro norteamericano y su gran representante Thornton Wilder  
quien con su filosofía de la vida me hace confrontar mis mañanas.*

*A mi fiel amiga Lilia Romero Millán, colega querida de grandes  
momentos pasados y actuales, quien me abrió su espacio, paciencia,  
tiempo y sin dudarlo nunca, su corazón.*

*"Nuestra amistad trascenderá hasta la tierra donde no hay relojes  
que separen un momento triste del otro".*

*A mis maestros asesores: Aimée Wagner Mesa, Oscar Armando  
García Gutiérrez, Leonardo Otero Pesado, Yoalli Malpica  
López y en especial a:*

*Marcela Zorrilla Velázquez maestra de infinitos conocimientos,  
transmitidos en todo momento y espacio. Los años transformaron la  
relación en una profunda amistad. Marcela, eres de los pocos seres  
humanos que le dan valor a la vida, posees los seis atributos del  
aventurero, quitando el defecto inadmisibile. Cuando te conocí me  
enseñaste a manejar los desengaños y tentaciones de la vida.*

*A los técnicos: Gregorio Juárez, Jaime Mejía Galán, Ciro  
Cruz Quiedo, Cirilo Romero Coahuilazo y José Ángel  
Terrazas Govea quienes me aleccionaron en el funcionamiento  
técnico del teatro "Carlos Lazo" de la Facultad de Arquitectura,  
UNAM.*

*Al Lic. Gonzalo Blanco Kiss quien me facilitó gran parte de su  
material traducido e inédito de las obras dramáticas de Thornton  
Wilder.*

*A mis maestros asesores: Aimée Wagner Mesa, Oscar Armando  
García Gutiérrez, Leonardo Otero Pesado, Yoalli Malpica  
López y en especial a:*

*Marcela Zorrilla Velázquez maestra de infinitos conocimientos,  
transmitidos en todo momento y espacio. Los años transformaron la  
relación en una profunda amistad. Marcela, eres de los pocos seres  
humanos que le dan valor a la vida, posees los seis atributos del  
aventurero, quitando el defecto inadmisible. Cuando te conocí me  
enseñaste a manejar los desengaños y tentaciones de la vida.*

*A los técnicos: Gregorio Juárez, Jaime Mejía Galán, Ciro  
Cruz Oviedo, Cirilo Romero Coahuilazo y José Ángel  
Terrazas Govea quienes me aleccionaron en el funcionamiento  
técnico del teatro "Carlos Lazo" de la Facultad de Arquitectura,  
UNAM.*

*Al Lic. Gonzalo Blanco Kiss quien me facilitó gran parte de su  
material traducido e inédito de las obras dramáticas de Thornton  
Wilder.*

## CONTENIDO

Bosquejo biográfico de Thornton Wilder.

Introducción ..... I

CAPITULO I. El contexto de la obra *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder.

1.1 Thornton Wilder, su vida y su obra..... 1

1.2 Observaciones hechas para la obra *Nuestro pueblo*.....18

1.3 Bases estéticas e influencias recibidas en la obra *Nuestro pueblo*.....29

CAPÍTULO II. Fuentes estético teatrales en la obra *Nuestro Pueblo*.

2.1 Un estudio sobre el teatro chino.....33

2.2 Luigi Pirandello.....48

2.3 Teatro épico: Bertolt Brecht.....56

CAPÍTULO III. El simbolismo en *Nuestro Pueblo*.

3.1 El simbolismo en la obra *Nuestro pueblo*.....70

3.2 Decorados y escenografía.....78

**CAPÍTULO IV. Una propuesta escenográfica para *Nuestro Pueblo*.**

4.1 Análisis textual de *Nuestro pueblo*.....84  
4.2 Justificación al proyecto escenográfico.....94  
4.3 Propuesta escenográfica de la obra *Nuestro pueblo*.....101

Conclusiones.....147

Bibliografía.....153

**Anexos.**

Gráfica de acciones

Gráfica de tiempo

Gráfica de género

Relación de personajes

Espacios escenográficos

Diseño de vestuario



**THORNTON WILDER**

**(1897-1975)**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## **BOSQUEJO BIOGRÁFICO SOBRE THORNTON WILDER.**

Nacido en 1897 en Madison, Wisconsin, Thornton Wilder vivió sus primeros años en Hong Kong y Sanghai, donde su padre era cónsul general de los Estados Unidos. Cursó amplios estudios en lugares muy diversos. Asistió a escuelas en Ojai, Berkley (California) y en Chefu (China), posteriormente fue estudiante universitario en Oberlin y Yale. Trabajó, como alumno posgraduado, en la American Academy de Roma y en Princenton.

De 1921 a 1928 enseñó francés en la Academia Lawrenceville. Escribiendo en sus ratos libres, terminó **La Cábala** en 1925. En 1927 ganó reconocimiento como crítico y un Premio Pulitzer con su segunda novela, **El Puente de San Luis Rey**. Más adelante publicó otras novelas: **La mujer de Andros**, 1930; **El cielo es mi destino**, 1935; y, **Los idus de marzo**, 1948.

El éxito de Wilder como dramaturgo iguala al que ha obtenido como novelista. Recibió Premios Pulitzer por **Nuestro Pueblo**, 1938; y **La piel de nuestros dientes**,

sino hasta el año de 1977 que se publica como obra póstuma.

Su última novela ***Theophilus North***, 1973, es un estudio divertido sobre los aprendizajes y enseñanzas de un joven y su intento por saber manejar los desengaños y tentaciones de la vida.

## INTRODUCCIÓN.

Thornton Wilder inicia su carrera como dramaturgo con sus primeras piezas cortas, recopiladas en *El ángel que perturbó las aguas*. Su principal necesidad era ir en contra del escenario realista, abogando por un teatro convencional, estas ideas fundamentaron toda su dramaturgia.

En Estados Unidos se deseó crear un teatro nacionalista en 1913,<sup>1</sup> escrito por autores norteamericanos, y por lo tanto, se apoyó a la joven dramaturgia norteamericana.

El método vivencial, la “memoria emocional” y su estilo “naturalista” promulgados por Stanislavski se arraigaron de tal manera en Estados Unidos, que era necesario encontrar un verdadero cambio en las formas teatrales. Las corrientes simbolistas fueron el pretexto para la transformación que necesitaba la escena norteamericana, la iluminación jugó un papel muy importante en esta revolución y las formas escenográficas monumentales

---

<sup>1</sup> La verdadera revolución surge en 1913 con la creación en la Universidad de Harvard de un curso de dramaturgia nombrado el 47 Workshop, donde inicia su carrera el primer gran dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill.

exigían también un verdadero cambio. El teatro musical debía estar separado del verdadero “teatro de búsqueda”, pero los métodos formales de actuación se mezclaron con las innovadoras formas escenográficas. La decoración en algún momento de su historia, fue tomada más en cuenta que la propia actuación.

El teatro musical se impuso, al igual que su monumentalidad, el público se sentía más atraído por esas formas, su capacidad imaginativa quedaba reducido al mínimo, la mayoría de los teatros construidos en esa época, satisfacían las necesidades mecánicas de cualquier escenógrafo, el público no estaba acostumbrado a enfrentarse a un escenario vacío, no se quería comprometer fantásticamente con el hecho teatral. El camino era difícil para los jóvenes reformadores. Wilder ambicionaba crear un teatro verdaderamente sintético, conoció desde su infancia las formas del teatro chino, hizo un viaje a Europa con su hermana (su más allegada seguidora), comprendió las revoluciones escenográficas promulgadas en países como Francia, Alemania y Austria. De ahí que muchos

consideren las innumerables influencias que recibe Wilder para su teatro: teatro chino, teatro épico (Bertolt Brecht), teatro italiano con su mayor expositor, Luigi Pirandello; y la corriente simbolista.

Esta investigación tiene como objeto ahondar en esas influencias que recibe el autor entorno a su época.

Pero no sólo es necesario comprobar si en realidad recibe atributos de estas formas teatrales. El contexto biográfico del autor también es importante. La formación de Wilder a nivel moral, religioso e intelectual no eran diferentes a la que recibían los jóvenes de su época. Estados Unidos es un país con un legado puritano. Wilder no fue rebelde ante esa formación, ni ante los legados de la herencia. Desde muy joven tuvo el conocimiento de la Biblia y de los clásicos grecorromanos. Su concepto de la familia, la moral, Dios, la vida y la muerte, están inmersos en toda su creación literaria, (Wilder además de ser dramaturgo, se inicia como novelista).

**Nuestro pueblo** puede considerarse una síntesis de todas las aspiraciones estilísticas de su autor. La obra es

considerada un clásico del teatro norteamericano. Tras la primera lectura del primer y segundo acto, el lector puede figurarse que no pasa nada. El ritmo, las situaciones cotidianas, el tiempo que transcurre lentamente, la vida de un pueblo en Nueva Inglaterra; alejan al lector y lo llevan a tener poco gusto por la obra. El tercer acto lo orienta a que comprenda el “acto en la eternidad”, expuesta y legada a las generaciones por Wilder, lo lleva a enamorarse y apasionarse por **Nuestro pueblo**. La obra pierde, por tal razón, el carácter de local, se universaliza. El juicio que hace Wilder en la obra acerca de la vida y la muerte es verdaderamente inquietante, se rompe el momento verdadero de la lectura. Si se llevara a montaje, el tiempo real y ficticio se unen en uno sólo. Sala y escena pierden sus dimensiones. La historia de los pobladores de la obra es nuestra aventura. Nos conmovemos ante ese ciclo vital. La ambientación, en consecuencia, pierde ese carácter fundamental, en pro de la acción. Para Wilder ya no es necesario el detalle y la creación fidedigna, lo importante es el mensaje reflexivo.

Otro objetivo en esta investigación, lo esencial de ella, es el crear un proyecto escenográfico para la obra. Se sostiene que el estilo de **Nuestro pueblo** es simbolista, es importante comprobar este argumento, sin dejar de tomar en cuenta la confirmación de sus innumerables influencias. El diseño que se propondrá no dejará de tener esa cualidad simbolista, esta investigación no intentará ir en contra de las necesidades expuestas por Wilder en las acotaciones de su obra. Se sostiene la idea sustancial de que el simbolismo es ante todo un estilo sintético.

Lo que motivó esta indagación es el poder explicar que la escenografía puede tener también un carácter simplificado. Una silla, una mesa y pocos elementos de utilería, también pueden ser considerados elementos escenográficos y merecen una creación especial que esté en función del concepto general de la obra.

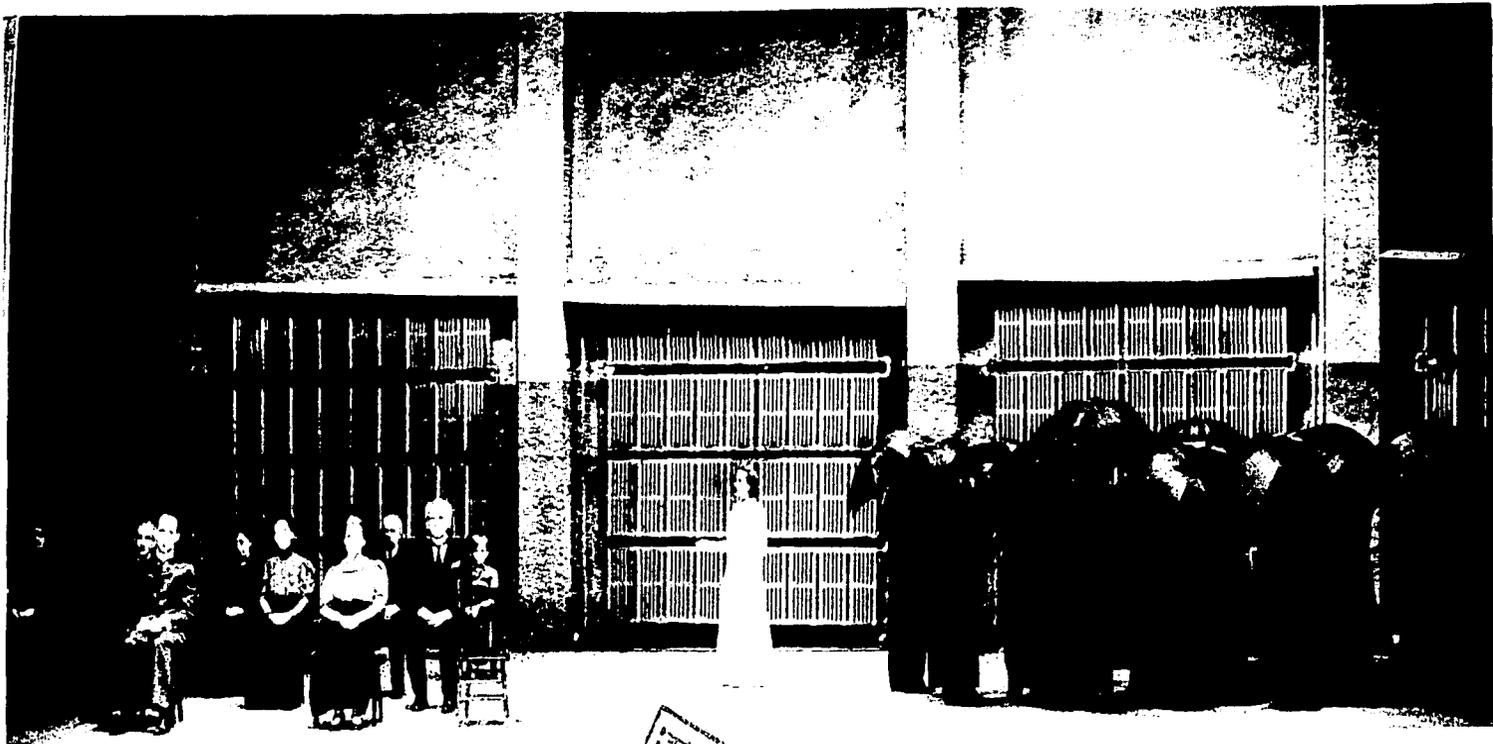
Un escenógrafo es el que toma en cuenta, al igual que el director de escena, el espacio escénico para la creación de lugares. Es el artista que también ha sido actor y principalmente director, que concibe el espacio en su

integridad absoluta de movimiento y acción. Por consiguiente, dentro de la información que será expuesta (y sin querer involucrarse ni ahondar en el terreno), no se dejará de contemplar aspectos de dirección y actuación escénica.

El proceso de trabajo del escenógrafo es complejo, el análisis de una obra implica otros aspectos que muchas veces el director no contempla: las medidas reales del escenario, vestiduras teatrales, desahogos, puertas de acceso escenario-sala, tipo de iluminación, equipamiento teatral, es decir, una ficha técnica del teatro. Este trabajo se hace en cualquier caso: si se necesita de escenografía complicada o no. El escenógrafo deberá elaborar plantas de isóptica, aforamiento, levantamientos, bocetos y perspectivas del teatro y diseño escenográfico que proponga. El capítulo final de esta investigación expondrá de manera gráfica dicho proceso que concluirá con el diseño escenográfico para la obra ***Nuestro pueblo***.

Se incluirán anexos en los que se exponga el diseño de vestuario, con el objeto de fortalecer la propuesta de trabajo.

Como resultado, el trabajo incluirá aspectos teóricos y visuales para un mejor entendimiento del proceso de indagación y creación.



ESTOS CON  
BATA DE ORIGEN

Montaje  
Nuestro Pueblo.

1939

# **Capítulo I**

## **EL CONTEXTO DE LA OBRA**

### **NUESTRO PUEBLO DE THORNTON WILDER.**

#### **1.1 Thornton Wilder, su vida y su obra.**

Para hablar más ampliamente sobre la obra de Wilder, es necesario tomar en cuenta los siguientes aspectos de su vida que marcaron de forma permanente su estilo como escritor.

Su padre, Amos Porter Wilder, fue nombrado cónsul general norteamericano en Hong Kong y Shanghai. La familia residió en Oriente. Wilder asistió a escuelas norteamericanas y alemanas.

Recibió una fuerte educación moral y religiosa; su madre presbiteriana y su padre congregacionista, dejan como herencia en su hijo un fuerte pensamiento puritano regido en el estudio de la Biblia. Su preparación intelectual fue orientada a los clásicos de la literatura, principalmente Platón. Sintió aprecio por autores como Joyce, Proust, Kafka, Kierkegaard y Freud.

Cuando Wilder tenía dieciocho años, presenci6 las representaciones de dramas del siglo XIX, ofrecidas por la "Ye Liberty" de Oakland, dramas que el autor analiz6 en su mente y de las cuales recibio el aliento para sus primeras manifestaciones como dramaturgo.

En 1918 tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Wilder prest6 servicio en el Departamento de Guerra en Washington, fue aceptado despu6s en la artilleria de costa.

En 1920 Wilder recibio una beca de la Academia Norteamericana de Roma, por un a6o para hacer estudios de arqueologia.

Ense6o cuatro a6os franc6s en la *Lawrenceville School* de Nueva Jersey. Vivi6 en New Hampshire en la Colonia MacDowell, donde conoci6 a la gente del lugar y entabl6 amistad con ella. Adem6s de ser cliente en la fuente de sodas de Peterborough; Wilder adquirio el h6bito de caminar largos trayectos en los cuales invent6 an6cdotas e historias que despu6s plasm6 en el papel. Estudi6 y analiz6 cada l6pida sepulcral como una necesidad de descubrir el pasado hist6rico de la colonia.

Viajó a Europa y a su regreso en 1924, concluyó su primera novela **La Cábala**, que posteriormente fue publicada.

Anterior a ello, y aún siendo estudiante, la "*Oberlin Literary Magazine*" perteneciente al instituto "*Oberlin*", publicó sus primeros ensayos y dramas cortos.

El éxito llegó para Wilder en 1928, **El puente de San Luis Rey** lo hizo merecedor a su primer Premio Pulitzer y a una posición económica favorable, renunció con ello a sus clases como profesor de francés.

Con su hermana Isabel recorrió por segunda vez Europa. Estudió las técnicas de producción teatral en diversos países del continente. La idea primordial de este viaje era encontrar formas prácticas no realistas que sirvieran como apoyo a sus dramas cortos compilados en **El ángel que perturbó las aguas**. En sesenta y tres días vio cincuenta y dos obras en países como Francia, Austria y Alemania.

A partir de 1929 su actividad se concentró en dos aspectos: la de docente y conferencista.

Wilder entabló amistad con autores e intelectuales como Freud, Joyce y Gertrude Stein.

Su fuerte dominio de idioma (alemán, francés y chino) le llevó a traducir a autores como Katherine Cornell e Ibsen.

La figura del joven Wilder -dieciséis años- y su confrontación a sus entonces influencias: su disposición y admiración hacia los clásicos de la literatura, su agrado por la Biblia y su asidua lectura, lo inspiran para que en la primavera de 1915 escribiera en Berkley California, ***El ángel que perturbó las aguas (Piezas cortas de tres minutos)***. No fue sino hasta 1928 que Conward McCann las editó seleccionando dieciséis de las cuarenta ya escritas.

Wilder sostuvo que estas obras son religiosas, pero no caen en un “didactismo repelente”.<sup>2</sup> Wilder, al igual que su personaje Theophilus (***Theophilus North***), había dejado de creer en la existencia de Dios en 1914.

La vida era para Wilder un contraste entre la felicidad y la aflicción. En ***Nascatur Poeta*** es expuesto el momento precedente a nuestro nacimiento. Nacer es un privilegio, surgimos porque somos “espíritus luminosos”. Antes de nacer somos condecorados con las dádivas del orgullo y el regocijo en contraposición con las dádivas sombrías, esta última

---

<sup>2</sup> Prefacio realizado por Thornton Wilder y traducido en ***El ángel que perturbó las aguas***, UNAM, México, 1976.

distinción es el equilibrio entre la complacencia y la desdicha. Más un báculo que significa un viaje largo, como la vida misma. El ser elegido para la vida es algo irreversible, el ciclo vital debe cumplirse: nacemos para morir y estamos preparados para presentir nuestra muerte. Mozart vislumbra su propia muerte ante el réquiem encargado por el Lacayo Gris (**Mozart y el Lacayo Gris**). Wilder mencionó (en voz del Traspunte) a los pocos seres humanos que le dan valor a la vida y con ello asumen su propia muerte: tal vez los santos y los poetas algunos de ellos,<sup>3</sup> aludiendo también a la gente que hace arte en general.

Comúnmente el ser humano nunca piensa en la muerte, no deja que esto forme parte de su vida cotidiana, el saber que va a morir lo aterra. Según Wilder el fallecimiento es repentino, la agonía es, a veces, lenta y dolorosa.<sup>4</sup> La muerte no se hace esperar y nosotros no queremos esperarla. El niño Roldán fallece (**El niño Roldán a la oscura torre vino**), al igual que Emilia y Wally de **Nuestro pueblo**, su muerte es dolorosa, los tres bajo circunstancias distintas (Emilia por muerte de parto, Wally al reventársele el apéndice, el niño

---

<sup>3</sup> Thornton Wilder. **Nuestro Pueblo**, Aguilar, Madrid, 1965.

<sup>4</sup> Thornton Wilder. "La mujer de Andros" en **Obras escogidas**, Aguilar, España, 1963, p. 944.

Roldán herido en una batalla de guerra en la época de Carlo Magno), los tres truncados ante la posibilidad de la vida y sin haber llegado a la etapa adulta. El niño Roldán y Emilia nunca fueron capaces de comprender su propia muerte hasta que la experimentaron.

Wilder acepta también la existencia del alma: generadora de vida, motor de los sentidos y lo más valioso que existe. "Sin ella la vida es solamente un frío desfile de horas".<sup>5</sup> En *Leviatán*, el príncipe muere ahogado al no poder ofrecer su alma en recompensa a Brigömeidé, una sirena sacada de las profundidades del mar, el alma no se ve ni se puede tocar, y por lo tanto no se puede desear. Wilder expone también que el alma sólo es otorgada a los seres humanos, eso nos diferencia de otras esencias. Pero aún estando muertos "Todavía nos aferramos obstinadamente a nuestra identidad, como si hubiera algo valioso en ella..."<sup>6</sup>

La muerte arrastra vestigios de nuestra existencia de vivos. Después del juicio final seremos disminuidos a nuestra más pura esencia, el ser humano será indistinguible del otro. Lo mejor y menos tormentoso en la muerte es olvidar y

---

<sup>5</sup> Thornton Wilder. "Leviatán" en *El ángel que perturbó las aguas*, México, UNAM, 1976, p. 53.

<sup>6</sup> Thornton Wilder. "y el mar devolverá sus muertos" en *El ángel que perturbó las aguas*, México, UNAM, 1976, p. 55

pensar sólo en lo que está adelante, pues a pesar de que la muerte es dolorosa, librar la mente de los orgullos, prejuicios y trivialidades de toda una vida, eso si es doloroso.

La muerte llevará a la pérdida de identidad, el ser recordado por otros perturba al que ya no existe.

Wilder argumenta también otros conceptos. El paso ineludible del tiempo, el reloj que no descansa y nos acerca con lo inevitable. Antes de concluir la obra de **Nuestro pueblo**, el Traspunte aparece por la derecha, sujeta una cortina negra que corre para ocultar el escenario. Se oye a lo lejos un reloj que con sonido débil da las horas. Casi todo mundo duerme en Grover's Corners, el Traspunte da cuerda a su reloj y exclama que son las once en Grover's Corners, da las buenas noches y pide al público que éste también *descanse en paz*, el juego de palabras es por demás evidente. El dormir y el despertar, el reloj y el tiempo que no se detiene nos arrastrará al descanso eterno, es decir a la muerte.

El reloj, símbolo del tiempo es transformado en un cronómetro que la Gracile regala a Quinte (***El centavo que aquella beldad gastó***). Para la Gracile el tiempo acaba con la vida humana, lo único que quedará en la tierra es lo

material; los relojes se convertirán en alambres y hierro viejo. El amor permanecerá intacto y trascenderá hasta la tierra donde no hay relojes que separen un momento triste del otro.<sup>7</sup>

Este es el mundo de los relojes, del tiempo que transcurre incesantemente, que cumple avasalladoramente con el ciclo vital del ser humano.

El amor es la línea que divide el país de los vivos y el país de los muertos. “El amor, en cada caso, trae consigo dolor y por último la muerte”.<sup>8</sup>

Wilder manejó al amor como la anulación de la naturaleza sencilla. La pérdida insensata de la propia personalidad.

El amor que Atcheson siente por Fanny Otcott, le provoca sentimientos de culpa, su carrera de seminarista es suplantada por la de actor. Atcheson pierde su propia personalidad, que recobra, al convertirse con el paso del tiempo, en Obispo de Westholmstead. Fanny Otcott, en cambio, afirma que el amor que sintió por Atchenson no pesa

---

<sup>7</sup> Thornton Wilder. “El centavo que aquella beldad gastó” en El ángel que perturbó las aguas. México, UNAM, 1976, pp. 37-38.

<sup>8</sup> Rex Burbank. “The bridge of San Luis Rey” en Thornton Wilder, Buenos Aires, Fabril Editora, 1968, pp. 65-66.

sobre su conciencia -eso hará que una legión de ángeles venga por ella y la lleve al paraíso-.<sup>9</sup>

Es interesante como Wilder trasciende en sus piezas cortas su pasión por el teatro: **Fanny Otcott**, **Proserpina y el diablo** y **Centauros**. En la primera, Wilder ubica a Fanny Otcott como la gran actriz perteneciente a la tradición de los Siddon, Oldfield, Bracegirdle y O'Neill. El teatro dentro del teatro se manifiesta en Wilder con su **Proserpina y el diablo**. Aquí Wilder hace gala de su habilidad como narrador:

El altercado que hay atrás crece fuera de todo límite y un porrazo derriba la escena . El Arcángel cae al suelo de la calle y es adorado por chicuelos hasta la tercera generación; el demonio rueda hasta adentro de lago; Proserpina es golpeada por una nube que cae, y yace inmóvil boca abajo; Demeter, a causa de la tiesura de su brocado permanece firme, mirando con los ojos bien abiertos los infortunios de su hija.<sup>10</sup>

La necesidad de crear un “narrador” como apoyo a las rupturas dramáticas, queda evidente al inventar Wilder a “El empresario” que en **Nuestro pueblo** es perfeccionado con “El Traspunte”.

En **Centauros** , Wilder exalta a uno de los escritores que en un momento traducirá: Ibsen. Pero además de enaltecer a

---

<sup>9</sup> Thornton Wilder. “Fanny Otcott” en El ángel que perturbó las aguas, México, UNAM, 1976, p. 29

<sup>10</sup> Thornton Wilder. “Proserpina y el diablo” en El ángel que perturbó las aguas, México, UNAM, p. 28.

dicho escritor, Wilder expresó que las ideas forman parte de nuestro cotidiano están en el aire dispuestas a ser tomadas por algún artista talentoso, con dichas ideas serán creadas las verdaderas obras universales.

Asimismo al establecer la necesidad de no caer en un “didactismo repelente”, Wilder advirtió que sean cuales fueran las creencias de los lectores, sus obras se dirigen por igual a devotos que a irresolutos. No importa a quién se adore, lo que interesa es la fe que hace que los acontecimientos más inverosímiles sean realidad.<sup>11</sup> Lo más esencial es obtener la gracia.

Wilder tuvo la virtud de convertir en drama historias religiosas, algunas tomadas de trozos bíblicos: ***El hermano fuego, La huida a Egipto y Esta vez el siervo se llamaba Malco.***

San Francisco de Asís se hace presente no sólo en la pieza corta ***El hermano fuego***, sino también en ***El puente de San Luis Rey*** ; Fray Junípero es mandado a la hoguera por lo que Wilder aseguró: “Aquellos que creen no errarían si no insistieran, como Junípero, en probar la presencia de Dios en

---

<sup>11</sup> Thornton Wilder. “El ángel en el barco” en El ángel que perturbó las aguas, México, UNAM, pp. 39-41.

todos los sucesos de la vida".<sup>12</sup> Antes de expirar, el frailecito sintió que San Francisco no le enjuiciaría y sin proferir otro nombre, manifiesta dos veces el de San Francisco. En ***El hermano fuego***, San Francisco toma el papel de Fray Junípero, acepta ser alimento del fuego pues cree que es el elemento purificador, conveniente para los "grandes elegidos". El fuego los envolverá y vivirá con ellos.

En sus primeros trabajos: ***La Cábala, El puente de San Luis Rey*** y ***La mujer de Andros***. Wilder reveló que su intención fue restaurar a la vida su aura de misterio. En una entrevista celebrada en Berlín en 1931, dijo a Walther Tristch: "Lo que he intentado describir en mis libros es la unidad mágica de intención y azar, de destino y de accidente (...) O bien vivimos y morimos por un azar, o bien morimos y vivimos con arreglo a un plan".<sup>13</sup>

En ***El puente de San Luis Rey*** encontramos también el abandono moral y amoroso. Wilder, además de sostener que el amor es necesario para que la vida tenga algún sentido; sustentó que los moradores de este mundo se dividen en dos categorías: los que han amado y los que no saben todavía lo

---

<sup>12</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>13</sup> Thornton Wilder. ***El puente de San Luis Rey***, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 22.

que es amor. Los que no tienen capacidad para amar (es decir, no han sufrido en el amor) no se puede decir que estén vivos y lo más seguro es que no renacerán después de muertos. El amor es un padecimiento despiadado que los elegidos viven en su juventud y al curarse quedan preparados para el vivir. El amor es el “puente” entre los vivos y los muertos. En el momento de morir, sólo seremos recordados por aquellos que nos amaron y después seremos olvidados pues todos los impulsos del amor vuelven al amor que les dio origen.<sup>14</sup>

En *La mujer de Andros*, no dejamos de comprobar, nuevamente, el concepto que Wilder tuvo acerca de los pocos humanos que le dan valor a la vida: algunos poetas y santos.

Chrysis, socrática, oradora, amante del buen teatro; Pamphilus, discípulo de Chrysis, ambos en busca del significado de la vida. Chrysis sostiene que nunca aprendemos a vivir, nuestro entendimiento acerca de la vida nos llega demasiado tarde, cuando hemos fracasado y sólo

---

<sup>14</sup> Estas ideas están expuestas en boca del personaje Madre María del Pilar (El puente de San Luis Rey), p. 181.

comprobamos nuestro sufrimiento, lo único que nos queda es arrastrarnos a la vida lo mejor que podamos.<sup>15</sup>

Wilder asume en sus primeros trabajos un esteticismo (tratamiento poético derivado de fuentes literarias más que de la vida misma), se alejó además de su mundo actual; en **La Cábala**, situó la historia en Roma, en **El puente de San Luis Rey** en el Perú de 1714 y en **La mujer de Andros** en la Grecia precristiana. Afirmando lo anterior, Wilder dijo a Ross Parmenter: “Durante años evité describir el mundo moderno. Me asustaba la tarea de generalizar sobre el mundo de los timbres y los teléfonos. Y ahora (1938), aunque muchos de los temas pertenezcan al pasado, me gusta sentir que acepto el siglo veinte, no sólo como una época fascinante en la cual vivir, sino como un material aprovechable para la reflexión”.<sup>16</sup>

Lo cierto es que Wilder comenzó a admitir su siglo después de publicar **Larga cena de Navidad y otras piezas en un acto** (1931), rompe con el esteticismo y crea historias tomadas de la vida norteamericana contemporánea. Su estilo “poético” había quedado atrás, la escena se adaptó al presente con personajes norteamericanos comunes, en un

---

<sup>15</sup> Thornton Wilder. “La mujer de Andros” en Obras escogidas, p. 935.

<sup>16</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, p. 75.

estilo coloquial y argumentos convencionales. Wilder concilió elementos realistas y no realistas.

***El amor y cómo curarlo, Reinas de Francia, Tales cosas sólo ocurren en los libros, Larga cena de Navidad, El coche pullman Hiawatha, El feliz viaje a Trenton y Camden,*** podrían ser consideradas antecesoras de ***Nuestro pueblo y La piel de nuestros dientes (Por un pelo).***

Las teorías que Wilder elaboró acerca de la composición dramática, se perfeccionaron a la par que estas piezas. Wilder buscó “realidad” más que “verosimilitud”. En estas obras en un acto nos encontramos con lo que John Gassner<sup>17</sup> denominó “teatralismo”, es decir; la acción es una ficción y no la representación de la vida real.<sup>18</sup>

***El mercader de Yonkers*** fue reescrita y convertida en lo que sería ***La casamentera***. Aquí Wilder se burla de la simpleza escénica del siglo XIX. Esta comedia imita a las compañías de repertorio que acostumbraba a ver en *Ye Liberty Theatre*, en Oakland, California. Situaciones inadmisibles, personajes desatinados, choques evidentes, trucos cómicos, brincos estrepitosos para ocultarse bajo una

<sup>17</sup> John Gassner. Estudiante y crítico del teatro norteamericano, en su libro Form and Idea in Modern Theatre, Nueva York, Holt, Rinehart y Winston, 1956, pp. 141-142, expone de manera más amplia el concepto de teatralismo.

<sup>18</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, p. 82.

mesa, personajes pillados en biombos plegadizos, hasta la anticuada y aprobada treta del estornudo intempestivo que descubre al galán oculto.

En voz de Malachi, Wilder expresó que para deleitarse de la vida es aconsejable nutrirla no sólo de virtudes, sino de vicios, pues se corre el peligro de transformar la integridad en imperfección. Es aconsejable tener un vicio y dejar que las virtudes surjan en torno a él.

Se recuerda con ello, los seis atributos del aventurero: la retentiva de nombres y rostros, el don de lenguas, el ingenio inagotable, la prudencia, la capacidad de entablar conversación con los extraños y la libertad de juicio. Con el defecto inadmisibile de inmiscuirse en la vida de los demás. Virtudes mas defecto, dan vida al personaje del Tío Pío en ***El puente de San Luis Rey*** elementos que no se descartan en la concepción del Traspunte.

A raíz de la publicación de ***La piel de nuestros dientes (Por un pelo)*** en 1941, Wilder es acusado por Campbell y Robinson de plagio, ya que vieron la obra como una reproducción de ***Finnegans Wake*** de James Joyce, Wilder defiende su creación anteponiendo la palabra “deuda” antes

que “copia” y ratificó que “La literatura siempre ha tenido más parecido a una carrera de antorcha que a una disputa furiosa entre herederos”.<sup>19</sup>

***La piel de nuestros dientes (Por un pelo)*** es una burla hacia la forma de escribir las obras dramáticas. Para Wilder los espectadores están observando dos épocas a la par: la familia Antrobus en los tiempos prehistóricos y en la época contemporánea en Nueva Jersey. El tema primordial es la progenie y su lucha cotidiana por su salvación y cimentación “la sagrada familia siempre se salva”.<sup>20</sup> La familia se da a partir del nacer y morir, para Wilder cada hijo que nace es razón suficiente para que el universo esté en movilidad, y cada hijo que muere es librado de un mundo de dolor. La humanidad ha luchado ante el frío y el calor, “en medio de la vida estamos en medio de la muerte”.<sup>21</sup> Los tres actos citan la lucha de la humanidad por librarse de los reveses temporales, la ocupación de los glaciares, la inundación y la guerra.

***La piel de nuestros dientes (Por un pelo)*** nos confronta de nuevo con el teatralismo, los personajes interrumpen la

---

<sup>19</sup> Thornton Wilder. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>20</sup> Con esta frase Aldous Huxley, apoya el concepto que Wilder tiene de la familia (Obras escogidas), p. 42.

<sup>21</sup> Esta expresión es sostenida por Wilder en *El puente de San Luis Rey* y *La piel de nuestros dientes*. 16

acción y sitúan al auditorio en una función teatral y no en una realidad cotidiana. Wilder recurre otra vez al Traspunte, que en este caso es el Anunciador. El resultado final es una asombrosa y atrevida combinación de situaciones imposibles, mostradas con maestría, franqueza, sarcasmo e hilaridad.

## 1.2 Observaciones hechas para la obra *Nuestro Pueblo*.

*Nuestro pueblo* fue estrenada y dirigida por Jed Harris, en estrecha colaboración con el dramaturgo. Al principio la obra se montó convencionalmente, con decorado y utilería. El 22 de enero de 1938 se presentó en Princenton y de allí se trasladó a Boston. La obra fue un fracaso de taquilla en los dos lugares donde fue exhibida. En la última representación en Boston, se celebró una reunión, con objeto de salvar la pieza antes de ser llevada a Nueva York. Thornton Wilder pensó que la mayoría de los montajes se involucraban demasiado con las suntuosas decoraciones y los detallados objetos de utilería, provocando la pérdida en el sentido de la obra: "Empecé a escribir obras en un acto que intentaban captar no la verosimilitud, sino la realidad".<sup>22</sup>

En esa reunión Wilder explicó a Jed Harris sus ideas. La obra se estrenó en Nueva York el 4 de febrero de 1938, en el teatro Henry Miller; la mayor parte de los críticos la calificaron de fresca. Casi todos la enaltecieron sin reservas. Burns Mantle escribió al respecto: "Jed Harris ha eliminado el decorado y las piezas de utilería, excepto unas pocas mesas y sillas, una escalera, etc., y ha representado en un escenario

<sup>22</sup> Jean Gould. Dramaturgos Norteamericanos Modernos. México, LIMUSA- WILEY, 1968., p 303. | 8

prácticamente vacío, **Our Town** ha obtenido distinto éxito”,<sup>23</sup> aquí a Burs Mantle se le olvidó decir que Wilder fue inicialmente el que provocó este cambio. Se dijo de **Nuestro pueblo** que era “un eterno idilio”, un “antídoto de la ansiedad” y un “clásico norteamericano”.

Raymod Sovey dijo del escenario que éste debe ser funcional, además de “brindar a la producción una localidad satisfactoria en cuanto al ambiente y el espíritu”.<sup>24</sup> Sovey siempre prefirió el término “localidad” en vez de “escenario”. Cuando diseñó la “localidad” para la obra **Nuestro pueblo**, propuso el decorado más eficaz para esta pieza. Sovey al igual que Harris decidieron crear un mundo absolutamente fiel a lo que se dice y hace en el mundo imaginado por Thornton Wilder.

Cuando se estrenó la obra **Nuestro pueblo**, los defensores del escenario realista temieron que surgiera una tendencia a su eliminación. Sovey dijo que una de las críticas más serias que se hace en contra de los escenarios realistas es que a menudo desentonan con el actor y con la obra, ya que debilitan la imaginación porque obligan al público a hacer

---

<sup>23</sup> Jean Gould. *Op. cit.*, p. 303.

<sup>24</sup> Edward A Wright. Para comprender el teatro actual. México, F.C.E., 1982., p. 307

comparaciones y que por ese motivo, se destruyen tanto la empatía como la distancia estética.<sup>25</sup>

Edward A. Wright en su libro **Para comprender el teatro actual**, afirmó que existen seis estilos escenográficos: el realismo, realismo simplificado, impresionismo, expresionismo, teatralismo y formalismo. Como alusión a su estudio, dijo acerca de la escenografía hecha por Sovey en 1938, para la obra **Nuestro pueblo**:

Puede decirse que en la obra **Nuestro pueblo**, esencialmente se utilizó un trasfondo formalista, pero cuando se proyectó una ventana de iglesia en la pared del fondo, y la fuente de sodas fue sugerida mediante el uso de dos sillas y un tablón, o unas escaleras de albañil sugerían escalinatas exteriores, el escenógrafo estaba empleando un formalismo simbólico.<sup>26</sup>

Si se hace una lectura y análisis profundo de la obra **Nuestro pueblo**, y si se rescatan los conceptos manejados por Edward A. Wright, la obra está escrita en un estilo no realista. Los constantes juegos temporales y las interrupciones en la acción dramática, a los cuales recurre el autor, nos confirman este aspecto, por lo tanto; el estilo escenográfico puede ir en correspondencia al estilo de la obra, sujetarla a una escenografía realista (muy a propósito a lo

---

<sup>25</sup> Edward Wright. *Op. cit.*, p. 307

<sup>26</sup> Edward Wright. *Op. cit.*, p. 307.

pretendido por el teatro norteamericano en el siglo XIX y principios del siglo XX), podría restarle a la obra el compromiso que adquirió cuando fue escrita la capacidad de imaginación en el público.

En **Nuestro pueblo** están inmersos numerosos conceptos que en otras de sus obras aparecen sólo para comprobar el pensamiento de su autor, su estilo como escritor y su percepción de la vida.

El narrador fue para Wilder un elemento importante en la acción dramática: tiene la concesión de parar la acción, sintetiza y relata ambientes, sucesos, personajes (transformándose además en uno de ellos); quebranta el tiempo y tiene acceso al mundo de los muertos. El narrador puede cambiar de nombre pero sus objetivos son los mismos.

Su primer esbozo se manifiesta en **Proserpina y el diablo**, aquí el relator se transforma en El Empresario, quien presenta su espectáculo de títeres a un público veneciano en 1640. En **El carro Pullman Hiawatha** el narrador se transforma en el director de escena y, como su palabra lo indica, ordena, para e interpreta la acción, manipulando con ello a los actores y personajes. Señala sobre el piso del

entablado, la periferia del tren. En ***El feliz viaje de Trenton y Camden***, el director de escena es nombrado Traspunte el cual se transforma en varios personajes como: La Sra. Hobmeyer, Sra. Schwartz, Sra. Adler y hasta el dependiente de la gasolinera, combinando estos cambios con acciones o simplemente con la lectura plana de los diálogos. El Traspunte en esta obra nunca para las acciones, pero sus intervenciones son importantes en la continuidad de la acción dramática. En ***La piel de nuestros dientes***, el Traspunte pasa a ser el Anunciador, quien nos ubicará en los tiempos históricos en que se desarrollará la pieza, con algunas pequeñas interrupciones que mantendrá la obra en un ritmo adecuado y situará al público en una convención.

En ***Nuestro pueblo*** nos encontramos, de nueva cuenta, con el Traspunte, ahora el personaje puede tener la posibilidad de transgredir el tiempo, acomodar los pocos elementos escenográficos, transformarse en la Señora Forrest, el Señor Bill (vecinos del pueblo); el Señor Morgan (dependiente de la *Drugstore*<sup>27</sup>) y en el Ministro de la iglesia. El Traspunte puede, de igual manera que los demás, cortar la

---

<sup>27</sup> *Drugstore* significa en español botica o farmacia. En la obra *Nuestro Pueblo* es el nombre que recibe el establecimiento del Sr. Morgan. Un lugar donde se venden comestibles y existen pequeñas mesas en donde su dueño prepara bebidas.

acción como un medio eficaz para ubicar al espectador en la historia, el tiempo, las anécdotas y la geografía del pequeño pueblo Grover's Corners. Por último, Wilder le concede a este personaje lo que no hizo con los demás, ser parte del mundo de los muertos y permitir a Emilia que regrese al mundo de los vivos, es decir; es el cordel entre los vivientes y los finados.

El transcurso del tiempo no sería evidente si no existiera el Traspunte, el cual puede ir de un presente a un pasado. En ***La piel de nuestros dientes*** el Anunciador no tiene tal concesión, sólo vemos expuestos en su narración los cambios sucesivos en la historia de la humanidad. El tiempo también transcurre en forma gradual en ***Larga cena de Navidad***, noventa años, no en la historia de la humanidad, sino en la vida de una peculiar familia norteamericana, en ***La Alcestiade*** vemos desarrollarse la obra en el transcurso de doce años, tomando como tema el mito de Alceste. En ***Nuestro pueblo***, el tiempo se maneja de 1901 a 1913 regresando a 1899 en la vida de un pueblo de New Hampshire.

La muerte también es evidente y constante en las obras de Wilder, quién la enfocó, de igual manera, en los problemas de alumbramiento: en **La mujer de Andros**, Glyceria muere junto con el bebé, al igual que Emilia en **Nuestro pueblo**, en **El feliz viaje de Trenton a Camden**, Beulah pierde a su bebé dejando en ella el amargo recuerdo.

La muerte en los adultos y su deseo de regresar a la vida está presente en **la mujer de Andros**, pero sólo como una narración que Chrysis cuenta a sus jóvenes discípulos: un príncipe pide a Zeus y al Rey de los Muertos regresar a la vida, se le concede el deseo, retorna y presencia el momento en que tenía quince años, observa su mundo juvenil, descubre a sus padres lozanos y reconoce con amargura que los vivos no son capaces de mirarse a los ojos.<sup>28</sup> Esto mismo le ocurre a Emilia de **Nuestro pueblo**, tiene el privilegio de regresar a la vida, presencia el día en que cumplió doce años, ve a sus padres jóvenes y expresa que los vivos son “sólo gente ciega”.<sup>29</sup>

La familia es expuesta por Wilder en sus valores, creencias y tradiciones. La familia Pamphilus en **La mujer de**

---

<sup>28</sup> Thornton Wilder. “La mujer de Andros” en Obras escogidas, España, Aguilar, 1963, pp. 913-915.

<sup>29</sup> Thornton Wilder. “Nuestro Pueblo” en Teatro Norteamericano, Madrid, España, 1965, p.100. 24

**Andros**, conserva la costumbre griega precristiana: no acepta a las “héteras” y “forasteras” Chrysis y Glyceria; al igual que los habitantes de **Nuestro pueblo** que no aceptan la vida “diferente” que lleva Simon Stimson.

La familia Webb y Gibbs en **Nuestro pueblo**, la Kirby en **El viaje feliz de Trenton a Camden** y la familia en **Larga cena de Navidad**, aceptan a la madre como la generadora de valores encaminados a la sencillez, honestidad y religiosidad. En **La piel de nuestros dientes** se aprecia a la familia bíblica: el Señor Antrobus es Adán; la Señora Antrobus se asemeja a Eva; Enrique, el hijo es la transposición a Caín, quien mata a su hermano Abel de una pedrada y Sabina es igual a Lilith.<sup>30</sup>

Los hijos de estas familias nos llevan a concebir a Wilder como un patriota, quien prestó servicio a su nación en las dos Grandes Guerras. En **Larga cena de Navidad**, la familia pierde a Simón; en **El feliz viaje de Trenton y Camden**, los Kirby pierden a Harold y en **Nuestro pueblo**, los habitantes pierden a Joe Crowell.

---

<sup>30</sup> Siegfried Melchinger. “Wilder Thornton” en El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht, Buenos Aires, Fabril Editora, p. 300.

Wilder explicó en su prólogo a *Three Plays*, que **Nuestro pueblo** no se proyectó como la historia de la vida en una aldea de New Hampshire, no fue un supuesto sobre qué pasa con la vida después de la muerte. Es el deseo de buscar un valor a los sucesos más pequeños de nuestra vida cotidiana, se encaró a Grover's Corners con las más grandes dimensiones de tiempo y espacio. "Las palabras repetidas en esta obra (pocos lo han notado) son "cientos", "miles" y "millones".<sup>31</sup>

Wilder reafirmó lo anterior en una entrevista recopilada en *El oficio del escritor*<sup>32</sup> -al poco tiempo de comenzar la obra, el Traspunte visita al profesor Willard maestro de arqueología de la universidad estatal, Willard comenta cuántos "millones" de años tiene el terreno sobre el que ellos viven. Después el Traspunte dice que se construirá un nuevo banco, al cual le colocarán, dentro de la piedra angular, algunos objetos y materiales de lectura que serán cubiertos con una sustancia preservativa para que puedan ser leídos al cabo de "mil años". Cuando el ministro oficia el matrimonio entre Emilia y Jorge, musita para sí todos los "millones" de matrimonios que

---

<sup>31</sup> Burbank Rex. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>32</sup> José Luis González. *El oficio del escritor*, México, ERA. 1968, pp. 196-197.

se han celebrado en el mundo. Por último, entre los muertos, uno de ellos expresa que su hijo, que era marino, afirmaba que la luz de una estrella tarda “millones” de años en llegar a la tierra-.

Pero no sólo las estrellas son tomadas en cuenta por Wilder, la luna es un elemento simbólico, representante del universo. En ***La mujer de Andros*** es el paso mágico del día, el que marca la muerte de Glyceria y su destino final (su entierro) que se genera en el crepúsculo. La luna es el fin de la jornada en ***Nuestro pueblo***, los niños hacen sus labores escolares, las mamás ensayan en el coro de la iglesia. Esto lleva a comprender “el acto en la eternidad” que ambicionaba Wilder: “Jane Crofut, Granja Crofut. Grover’s Corners, Condado de Sutton, New Hampshire, Estados Unidos de América, Continente de Norteamérica, hemisferio occidental, la Tierra, sistema solar, el Universo, la mente de Dios...”<sup>33</sup>

Pero Wilder no sólo toma a la luna como elemento simbólico, la lluvia es también símbolo de muerte y tristeza. Glyceria y su bebé mueren y “Aquella noche, después de muchas noches de sequía, comienza a llover en toda

---

<sup>33</sup> Thornton Wilder. “Nuestro Pueblo” en ***Teatro Norteamericano***, Madrid Aguilar, 1965, p.30.

Grecia".<sup>34</sup> Emilia muere de igual manera, el día de su entierro también amanece lloviendo.

Como conclusión, podemos exponer los distintos temas, elementos narrativos y dramáticos en los cuales se basa Wilder para escribir sus obras: vida, muerte, amor, matrimonio, la familia, Dios y religión, ciclo vital, teatro dentro del teatro, intervención del narrador, imaginación.

---

<sup>34</sup> Thornton Wilder. "La mujer de Andros" en Obras escogidas, España, Aguilar, 1963, p. 972.

### **1.3 Bases estéticas e influencias recibidas en la obra *Nuestro Pueblo*.**

Gertrude Stein<sup>35</sup> hizo un análisis que se concretizaba con el dualismo mente-cuerpo planteado por el humanismo. La naturaleza humana se aferra al “yo”, a la identidad, a la ubicación con el tiempo y el espacio y a la supervivencia. La mente humana, según palabras de Wilder, “no sabe de tiempo ni de identidad y puede percibir ‘una situación impersonal’ como un hecho objetivo de la experiencia”. La mente humana contempla el puro existir y el puro crear, se le puede observar en las obras (pues registran lo que está fuera del tiempo y es universal), pero también puede verse en el destino del mundo.

Wilder se convenció de que el teatro era superior a la novela como forma estética porque los espectadores ven en el escenario la “existencia pura” mientras al lector de novelas se le pide que acepte lo que el narrador dice arbitrariamente acerca de la vida que presenta.

---

<sup>35</sup> Gertrude Stein (1874-1946). Escritora estadounidense. Nació en Alleghany, Pensylvania. Con gran poder de convicción, logró agrupar a numerosos escritores, intelectuales y artistas en la ciudad de París. Una mujer de letras de gran impacto en su generación.

En ***Thoughts on Playwrighting***<sup>36</sup>, indicó “cuatro condiciones fundamentales del drama teatral”, que lo distinguen de otras artes. Combinadas con las teorías sobre los Estados Unidos derivadas de Gertrude Stein, constituyen las bases estéticas de ***Nuestro pueblo*** y ***La piel de nuestros dientes***:

- 1) La actuación teatral requiere de muchos colaboradores.
- 2) La actuación está dirigida a la mente grupal.
- 3) El teatro se basa en una ficción y su naturaleza misma exige una multiplicación de ficciones.
- 4) La acción se desarrolla en un presente perpetuo.

En la tercera “condición” expuesta por Wilder, en que el teatro es un “mundo de ficción”, que fue su refutación sobre el realismo “cotidiano”, sostuvo que el teatro se esfuerza por alcanzar una verdad general, y por lo tanto, las escenografías que atan la acción a un momento y lugar específicos y que intentan lograr un realismo estricto, privan al auditorio de su participación imaginativa y le exigen que acepte como real lo que sabe irreal.

---

<sup>36</sup> Ensayo que Wilder introduce en su libro ***Our Town. A Play in Three Acts***. A Perennial Classic, New York, 1968.

Los grandes dramas de Grecia y China, los de Racine y Corneille, prueban que la escenografía no es necesaria para la “realidad”, un concepto que Wilder distingue de la “verosimilitud” del realismo. Aristóteles ubica la escenografía en el último puesto de la jerarquía de los elementos de una pieza.<sup>37</sup>

Giovanni Cantieri Mora en su *prólogo* del **Teatro norteamericano contemporáneo**, nos dice que “Wilder es un Maeterlinck que, tras haberse librado del fenómeno simbolista, ha heredado las diversas experiencias de su tiempo”.<sup>38</sup> Nos expone, además, desde su muy particular punto de vista, las influencias recibidas por Wilder y que forman parte de su estilo como escritor:

- 1) Teatro de oriente: chino y Nô japonés, a partir de la intervención del director de escena.
- 2) Todo el teatro europeo de vanguardia que esté en favor de la sugerencia. Toma en cuenta la juventud de Wilder y su residencia en Italia.
- 3) De Maeterlinck y los poetas enamorados, como Wilder estaba, de todo lo sencillo, de lo acostumbrado,

<sup>37</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>38</sup> Hoyo, Arturo del. **Teatro Norteamericano**, Madrid, Aguilar, 1965, p. 9.

de lo repetido, de todos y cada una de esas  
pequeñeces de que está formada nuestra vida.

- 4) De Luigi Pirandello y en particular dos de sus  
obras dramáticas: ***A la salida***, por la intervención  
de personajes de ultratumba que hablan en escena.  
***Seis personajes en busca de autor***, por la ruptura  
de la cuarta pared y su "teatralidad".

Jean Gould<sup>39</sup> hace referencia a la influencia que Wilder  
recibe del teatro antiguo o clásico chino, para ello, crea al  
Traspunte que es el relator de la obra, el cual organiza el  
escenario, como en el teatro oriental. Gould afirmó que Wilder  
jamás vió este tipo de teatro durante su estancia en Hong  
Kong y Shanghai. No lo presenció hasta que Mei Lan-Fang se  
presentó en Estados Unidos en su extraordinaria gira, pero  
eso no fue obstáculo para que Wilder supiera de su forma a  
través de sus lecturas.

---

<sup>39</sup> Jean Gould. Nace en Darke, Couty Ohio. Cursa estudios en las universidades de Michigan y Toledo.  
Dedica gran interés al teatro norteamericano.

## Capítulo II. FUENTES ESTÉTICO TEATRALES EN LA OBRA NUESTRO PUEBLO.

### 2.1 Un estudio sobre el teatro chino.

Entre 1865 y 1895 Europa redescubre las antiguas formas de civilización de la India, China y Japón.

La pintura y literatura se ven beneficiadas por estas civilizaciones. Por ejemplo, los viajeros diplomáticos como Claudel y Jean-Louis Barrault<sup>40</sup>, favorecen los intercambios y provocan el interés por las compañías teatrales extranjeras.

En el período que comprende de 1910 a 1930, muchos estudiosos del teatro se ven motivados a la investigación: Yeats se interesa en el Nô. Edward Gordon Craig publica "*The Mask*" artículos sobre teatro chino, hindú y japonés. Lugné-Poe dedica varios artículos al teatro japonés en la revista "*L'Oeuvre*". Meyerhold y Eissenstein ven actuar al japonés Sadanji Ichikawa durante una gira que éste realiza a la Unión Soviética.

---

<sup>40</sup> Paul Claudel (1868-1955). Dramaturgo y poeta francés. Diplomático en Europa, América y Asia. Se impresiona por los valores de la fe y del espíritu eso lo lleva a sentirse atraído por las formas escénicas del teatro chino.

Jean-Louis Barrault (1910- ). Actor y director. Discípulo de Dullin y Etienne Decroux. Entró en contacto con los surrealistas y colabora en el Théâtre de la Cruauté (1935) de Artaud. Funda la Compagnie Renaud-Barrault con su esposa.

Al mismo tiempo que Einsenstein es influido por Mei Lan-Fang; Brecht lo ve actuar en Berlín. Artaud descubre a los bailarines de Bali en la Exposición Colonial de París.

Las formas de espectáculo oriental inspiran a autores, coreógrafos y directores de escena como Claudel, Brecht, Klabund y Peter Brook.

Es importante mencionar la influencia que reciben Craig y Brecht del teatro oriental. Aparte de que muchos de sus estudiosos se insertan dentro del movimiento simbolista, lo cual lleva al teatro occidental a un florecimiento de los formatos no convencionales de representación.

Por otra parte los orígenes de las representaciones chinas han sido reconstruidas históricamente, a partir de que en las tumbas de los Han -centro inicial de la nación y la civilización china-, se han encontrado relieves con escenas de actores, juglares, acróbatas, danzarines, cantantes y relatores de historia<sup>41</sup>.

Las danzas populares, las representaciones sacras y las pantomimas, interesaron a los emperadores y mandarines quienes formaron sus grupos teatrales, recopilaron las

---

<sup>41</sup> Las referencias que se hacen en este apartado son sacados del libro: Bernardo Kordon. El teatro tradicional chino, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1959, p.54.

historias creadas por el genio popular y ordenaron a sus letrados la conservación y creación de obras teatrales.

Los recitadores de historias es un género que aún goza de gran preferencia popular. Actualmente pueden verse éste tipo de artistas en todos los mercados y ferias de Pekín. Generalmente es una muchacha que se acompaña de varios instrumentos musicales y recita largas historias valiéndose de la mímica y el ritmo.

Los llamados recitadores de historia nos pueden remitir al Director de escena o Traspunte de **Nuestro pueblo** quien en los inicios de cada acto y en sus continuas interrupciones de la acción, nos ponen al tanto de los acontecimientos históricos que giran alrededor de Grover's Corners y sus personajes. Como ejemplo podemos mencionar el momento en que el Traspunte explica que los Cartwrights construyen un nuevo banco. Preguntan qué deben poner en la primera piedra de la edificación, por si el edificio es excavado dentro de mil años. El traspunte expone que se pondrá un ejemplar del "New York Times" y otro del "El Centinela" del Señor Webb, La Biblia, La Constitución de los Estados Unidos y un ejemplar de las obras de Shakespeare. Todo lo que se sabe

acerca de algunas civilizaciones -añade- es por los nombres de reyes, contratos, comedias y poemas que después de muchos años y tras largas excavaciones fueron descubiertos.<sup>42</sup>

El teatro chino es un teatro refinado, compuesto por danza, mímica y música. Demanda lo maravilloso, ultra humano e irreal, su simbolismo es comprendido por el obrero, campesino e intelectual que llenan los teatros de China -se calcula que son más de diez millones los espectadores que asisten diariamente a las funciones del teatro chino-. No existe limitación a la imaginación. todos los elementos terrestres y celestiales se entremezclan y funden. <sup>43</sup>

Para Wilder, las representaciones teatrales que vio en su juventud, lo llevaron a tomar conciencia de que las grandes y suntuosas escenografías propuestas por el teatro norteamericano disminuyen en el público la capacidad imaginativa. El espectador perdió su capacidad de asombro y de magia que en el teatro chino es tan esencial. Wilder en ***Nuestro pueblo*** fue en búsqueda de lo maravilloso, llegó a

---

<sup>42</sup> Thornton Wilder. "Nuestro Pueblo" en **Teatro Norteamericano** Madrid, Aguilar, 1965, pp. 54-55.

<sup>43</sup> Este tipo de síntesis es la que reclama Wilder en el teatro norteamericano de los años 30's.

fundir elementos terrestres y ultra humanos, alcanzó con ello una obra que juega con la imaginación del espectador.

Jack Belden<sup>44</sup> escribió que en los regimientos de batalla había además de oficiales y soldados; maestros, estudiantes, actores, actrices, expertos en la reforma agraria y especialistas agrícolas. Con esto no sólo se veía a un ejército; sino también a una organización de combate, una escuela, un teatro, un club de trabajo cooperativo y político.<sup>45</sup>

El teatro cumplió la tarea de esclarecer, ilustrar y educar a las masas campesinas donde existía un analfabetismo total.

Wilder, de alguna manera, intentó con ***Nuestro pueblo*** educar a su nación, pues además de que en la obra se exponen los aspectos de la vida valorada después de la muerte, el autor hizo una súplica para que los ciudadanos no dejaran a un lado los ideales nacionalistas, que se perdieron por la gran depresión económica de los 30's.

En el viejo teatro de Yenan se empezó a gestar esta revolución, pero se encontraron con un obstáculo: los intelectuales revolucionarios llegados de Shangai, Pekín o

---

<sup>44</sup> Bernardo Kordon en su libro *El teatro tradicional chino* expone un panorama general de las representaciones teatrales chinas. Refuerza su investigación apoyándose en los testimonios de poetas como Paul Claudel y Henry Michaux, sinólogos como M. Granet, ensayistas como Simone de Beauvoir, eruditos como Rewi Alley y viajeros como Jack Belden, Pierre Frédéric y Claudel Roy.

<sup>45</sup> Bernardo Kordon. ***El teatro tradicional chino***, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1959, p. 54.

Cantón, cultivaban un teatro intelectual y revolucionario con fuerte influencia occidental y soviética. Este teatro estaba alejado de la realidad campesina y no fue comprendido del todo; se creó una barrera de lenguaje y forma entre los autores revolucionarios y las masas que combatían. Mao-Tse-Tung resolvió el problema; en diversas conferencias y reuniones intelectuales con artistas de Yenan, expuso la necesidad de crear un arte revolucionario basado en la tradición nacional y con un lenguaje popular. Pidió a los escritores y artistas que estudiaran las formas tradicionales y populares del abandonado noroeste chino. Nació así un nuevo teatro popular que fue también el renacimiento del viejo teatro. Yang-Ko -canto de la cosecha-, forma de baile popular que el ejército de liberación llevó al norte para popularizarlo en toda China. Con el mismo nombre se conoció el género teatral de pequeñas obras costumbristas, parecidas a los entremeses.<sup>46</sup> Este teatro cumplía las funciones de breviario político; con una mezcla de elementos del teatro tradicional chino se presentaban los

---

<sup>46</sup> El entremés puede considerarse como una breve pieza teatral que surge en el siglo XVI en España y tiene su antecedente en el paso. Se representaban entre la primera y segunda jornada de la comedia, para que el público no se impacientara durante las pausas de representación. Se caracteriza por su condensación dramática, comicidad y lenguaje realista.

acontecimientos del mundo, a modo de boletines informativos.

Mao-Tse-Tung supo orientar los primeros pasos de un arte que dio cabida a lo más antiguo y a lo más nuevo de la humanidad.

En la dinastía Yuan el teatro se había desarrollado ampliamente. La actuación se regía por leyes rigurosas, por ejemplo, la cantidad de actos y el número de actores era de nueve, por excelencia número mágico y ritual.

Claudiel Roy<sup>47</sup> en su álbum ***L'Opera de Peking*** hace una reflexión del actor chino. Para Claudiel el actor chino es un mimo, acróbata, cantor, danzarín e intérprete que no ha olvidado ninguna de estas virtudes en el momento de la representación.<sup>48</sup>

En la actuación china se cumple el fenómeno de continuidad. La interpretación pasa de padre a hijo y así sucesivamente. Del pueblo chino surgen sus artistas, pero no sin una larga, difícil y ardua preparación.

Antiguamente el niño era entregado al maestro desde muy corta edad en condiciones de servidumbre. Los contratos

---

<sup>47</sup> Claudiel Roy. Escritor que reúne sus experiencias en el libro Claves para China, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1956.

<sup>48</sup> Bernardo Kordon. *Op. cit.*, pp. 25-26.

contenían cláusulas en las que se especificaba que nadie tenía derecho de interferir en los métodos pedagógicos del profesor. Dichos “métodos” incluían castigos tan brutales que muchos alumnos murieron a causa de los golpes de sus educadores.

En 1959, en la capital de la República Popular de China, surge la Escuela de la Ópera de Pekín, la cual también se le nombra “Escuela del jardín de los Perales”. En dicha institución se debían estudiar largos años de vocalización, maquillaje, danza y acrobacia, para poder actuar en público recién cumplidos los 21 años. Después de 10 a 11 años de estudios y ejercicios, los alumnos se encontraban en condiciones de subir al escenario para sus primeras pruebas frente al público.

La tradición impuso que la Ópera de Pekin fuera interpretada sólo por hombres. La labor artística de interpretación llegó a tal perfección, que las nobles manchúes copiaban y tomaban lecciones de femineidad y modales de estos hombres para ser presentadas en la corte imperial.

Pero también la tradición impuso que en la ópera del sur, el estilo Hsi wen, fuera interpretado sólo por mujeres. Esta

modalidad imprime características propias a este teatro: melancólicas historias de amor y complicadísimos argumentos, sin el violento dinamismo del teatro chino del norte.

Actualmente en la Ópera de Pekín los papeles femeninos son interpretados por mujeres.

En **Nuestro pueblo**, Wilder hace que el Traspunte asuma el papel de la Señora Forrest.

En algunos teatros de Shangai y de Hang-Chow todos los papeles masculinos; desde el emperador, el viejo campesino, hasta el matón brutal, siguen siendo interpretados exclusivamente por mujeres.

Paul Claudel, en su libro **Connaissance de l'Est**, nos da testimonio de su hallazgo. Para Claudel el telón aquí no existe, la cara de los actores se ocultan bajo maquillaje y su interpretación no es sino soporte, el apuntador y el que responde en vez del público, marca el ritmo y matiz al intérprete. La orquesta está compuesta por guitarras, pedazos de madera, una especie de violín monocorde y, en los momentos heroicos, hace su aparición una trompeta (especie

de trompa con pabellón de cobre). Los instrumentos principales son los gongs y címbalos.<sup>49</sup>

Acerca de la escenografía Pierre Frédérix<sup>50</sup> afirmó que en el teatro chino no existe el decorado, los accesorios, el telón de boca ni mucho menos el foso de orquesta. La escenografía consiste simplemente en un tronco o un sillón que los actores trajeron y se llevarán. El escenario es iluminado violentamente, los actores que representan a guerreros visten coturnos y trajes bordados, en sus espaldas cargan una bolsa y un conjunto de banderas. Su caracterización consiste en blancos maquillajes con algunos retoques verdes y negros de una complicada geometría complementada con barbas negras que les caen hasta el vientre.<sup>51</sup> En conclusión Frédérix expuso que el teatro chino consiste básicamente en maquillaje e interpretación. La escenografía es suplantada por pequeños muebles.

En ***Nuestro pueblo***, escenográficamente hablando, Wilder recibe una gran influencia del teatro chino. Son varios los elementos que el autor pide en el diseño: en las acotaciones del primer acto, Wilder prescinde del telón y suprime la

---

<sup>49</sup> Bernardo Kordon. *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>50</sup> Pierre Frédérix comenta sus experiencias acerca del teatro chino en el libro **Une porte s'ouvre sur la Chine**. Hachette, Paris, 1955.

<sup>51</sup> Bernardo Kordon. *Op. cit.*, p. 71.

decoración, el público al entrar ve un escenario vacío y a media luz, el Traspunte colocará dos mesas y algunas sillas, son las casas de los Webb y Gibbs; más adelante entrarán a escena dos enrejados en arco cubiertos de enredaderas y flores, los cuales representarán los jardines de ambas casas. Después los tramoyistas colocarán dos escaleras de tijera que indicarán las plantas altas donde los niños realizarán sus labores escolares. En el segundo acto, el traspunte colocará un tablón en los respaldos de dos sillas, cumpliendo la función de mostrador en la *Drugstore*. Algunos bancos y una pequeña plataforma nos ubicarán en la Iglesia Congregacionista. En el tercer acto, el mundo de los muertos estará ubicado a la derecha, doce sillas formando tres filas, que simbolizarán las tumbas del cementerio.

Michaux afirmó rotundamente que el teatro chino es un “teatro para el espíritu”.<sup>52</sup> Critica al teatro europeo que presenta y muestra todo. Nada debe faltar, ni siquiera el paisaje que se ve desde la ventana. El teatro chino es sumamente rápido y fantasioso, se representan muchos más objetos y exteriores que en los teatros occidentales. La música indica el tipo de acción y de sentimiento. El color en

---

<sup>52</sup> Bernardo Kordon. *Op. cit.*, pp. 22-23.

el maquillaje marca el carácter del personaje; rojo, si es valeroso; blanco con rayas negras, si se trata de un traidor; una mancha blanca en la nariz, si se representa a un cómico; etc. Los objetos de utilería son marcados con la mímica e intención del actor; si una actriz cose un vestido, simplemente se pone a coserlo, es decir, representa las cosas. Michaux comentó que hay obras de un movimiento terrible, los artistas trepan muros inexistentes, con la ayuda de escaleras inexistentes.

**Nuestro pueblo** puede considerarse también un “teatro para el espíritu”. Existen infinidad de acciones en la cual Wilder exige a los actores una gran capacidad para “representar las cosas” y hacer sentir al público la forma, textura y temperatura de los objetos. En el primer acto, el Doctor Gibbs viene de la izquierda, se acerca a su casa y deja en el suelo su imaginario maletín negro. La Señora Gibbs ha entrado a su cocina, sube una cortina imaginaria, hace movimientos de hechar leña a un fogón, de encender la lumbre y preparar el desayuno. Joe Crowell, hijo, baja por la Calle Mayor, arrojando periódicos imaginarios al pasar por las imaginarias puertas de las casas. Los objetos imaginados

son múltiples, van desde las gallinas a las cuales las señoras alimentan, los libros que Emilia lleva al salir de clase, los vasos con soda de fresa que el Señor Morgan sirve a los jóvenes enamorados, etc. Pero no sólo pide al actor imaginar objetos sino también otros personajes: los niños que salen del colegio, las amigas de Emilia y la maestra de escuela (la Señorita Concoran).

El vestuario en el teatro chino suele ser deslumbrante, provoca un impacto en la sensibilidad del espectador, los colores, dibujos de las sedas y brocados de los artistas cumplen la función de introducirnos en el mundo de lo maravilloso, simbólico y mágico.

Rewi Alley<sup>53</sup> señaló algunos significados del vestuario de la Ópera de Pekín: los héroes usan una especie de peto acolchado que es nombrado Kao. Los cortesanos visten trajes de dragón, denominado man. Los colores nos hacen ver la posición social; amarillo, para la familia imperial; rojo, la alta nobleza; blanco, para altos funcionarios de edad avanzada; rojo o azul, para el hombre honrado; y negro para los personajes violentos. La túnica oficial, es llamada guanyl. Un

---

<sup>53</sup> Rewi Alley. Escritor, erudito y poeta inglés que residió en China y cuyas experiencias recopiló Bernardo Kordon en su libro *El teatro tradicional chino*.

emperador usa sombrero de perlas, a veces; el jefe de una rebelión popular puede llevar un sombrero semejante. Las largas plumas de cola de faisán y los rabos de zorro prendidos a los tocados de los guerreros indican que son enemigos, pintores o montañeses del antiguo imperio chino. La barba partida en tres es símbolo de ecuanimidad y desinterés; un bigote recortado denota al hombre rudo y brusco, cuando el bigote tiene erguidas guías, nos encontramos con personajes astutos y volubles.<sup>54</sup>

Los pequineses dicen *ir a escuchar*, en vez de *ir a ver* una obra teatral. Descubrimos entonces la importancia que tiene la música y el canto en este teatro.

Los músicos se instalan en un palco c en el escenario. La orquesta sólo se oculta en algunos lugares de Manchuria, o en el sur de China.

La música siempre se adelanta a la acción para fijar las características de los personajes y el ambiente. Llegar a cumplir la función de escenografía y decorado. Tambores y tablillas marcan el pulso del drama y regulan los movimientos de los actores.

---

<sup>54</sup> Bernardo Kordon. *Op. cit.*, pp. 34-35.

El tono de la orquesta es fuerte, poderoso y de un gran atracción hipnótica que rompe con la barrera de la realidad, transportándonos al mundo de la fantasía.

Wilder se sintió atraído por el fenómeno teatral chino. Haciendo un resumen se concluye lo siguiente: el autor retomó a los recitadores de historias y creó al personaje del Traspunte. Logró una síntesis en la escenografía en pro de la imaginación del público, esto nos ubica en el concepto “teatro para el espíritu”. La acción dramática lleva al actor a desarrollar su capacidad de “representar las cosas” y no apoyarse en las cosas mismas. Todo esto desembocó en la creación de una obra que no tiene límites para la imaginación.

## **2.2 Luigi Pirandello.**

Pirandello se inicia como dramaturgo (a pesar de que no lo deseaba), en el período que comprende desde fines de 1910, hasta fines de 1918.

En el teatro de Luigi Pirandello están involucradas muchas ideas: diversificación del alma humana, desdoblamiento de la personalidad, alegoría, infortunio, triunfo del instinto sobre el espíritu, la apariencia consciente e inconsciente, lo grotesco, lo inverosímil, lo incoherente, el hombre expuesto a fuerzas insólitas, juguete del destino; lo aberrante de la vida habitual, el deseo de ser lo que no se es, el valor inherente o ficticio de las cosas, la negación del progreso de los valores morales y la ilimitada vanidad de todo lo que nos rodea.

Existen tres temas primordiales en el teatro de Pirandello: el hombre; que vive en contacto con su realidad; cambiante a lo largo del tiempo.

Hombre, realidad y tiempo se interponen en su dramaturgia. El autor recurre siempre a los siguientes

cuestionamientos: ¿Qué es lo real? ¿Qué es lo no real?  
¿Quién soy?

De su propia familia perturbada salen constantemente; relatos, cuentos, novelas y dramas.

Pirandello se extraviaba continuamente. Ansiaba que sus personajes lo posesionaran, fantasmas ilusorios que le devolvieran la verdad precisa de sí mismo y del mundo.

***Seis personajes en busca de autor, Cada uno a su manera*** y ***Esta noche se improvisa***; forman la llamada trilogía pirandelliana del “teatro dentro del teatro”, metateatralidad, tratando los tres el conflicto entre personajes y actores.

Para Pirandello los personajes tienen vida propia; el dramaturgo les daba audiencia todos los domingos por la mañana. Pirandello comentó a esa “vieja costumbre” de dar audiencia, acudían las gentes más descontentas del mundo. Pirandello los escuchaba a todos con paciencia, pidiéndoles que no lo engañaran, para que así, éste penetrara en lo más hondo de su espíritu. Un día, uno de sus visitantes fue el doctor Fileno, escapado de la novela de otro autor, el cual le

rogó que le asegurara una vida eterna.<sup>55</sup> Con esto, el autor sostiene que los personajes son seres reales, que actúan y representan su propio papel, desligados de la personalidad y del influjo del escritor, cada uno en su lenguaje propio, con el deseo de llegar a ser hombre y no un maniquí a merced de la voluntad ajena.<sup>56</sup>

Los personajes creados por Wilder fueron establecidos sólo para hacernos ver nuestra propia finitud. Emilia desea regresar a la vida, pero comprueba lo ciegos que son los humanos. Al final su condición de muerta no cambiará. Los personajes en **Nuestro pueblo** están a merced de la voluntad ajena, que en este caso es la del propio Wilder; valiéndose del traspunte como un medio eficaz para lograr sus objetivos.<sup>57</sup>

En la dramaturgia de Pirandello desaparece ese carácter psicológico que formaban a los personajes del realismo-naturalismo:

Cada ser no es uno sino muchos. No somos los mismos, no salimos ni nos alejamos de nosotros para vernos como los demás nos ven. Somos histriones en el tablado, es decir, “upocrités” vocablo griego que significa “comediantes”. Vivimos reclusos dentro de nosotros. Las vidas son impenetrables porque no nos entendemos.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> José María Monner Sans. **Pirandello y su teatro**, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 94.

<sup>56</sup> Leonardo Sciascia. **Alfabeto Pirandelliano**, México, El milagro, 1997, pp. 44-45.

<sup>57</sup> Nacemos, vivimos y morimos. Lo único que para Wilder es eterno es la memoria de los que aún están vivos, sólo así podremos alcanzar la verdadera perpetuidad. Lo verdaderamente eterno es la esencia: el alma.

<sup>58</sup> José María Monner. *Op. cit.*, p. 63.

Aspectos que son manejados y con los cuales Pirandello moldea sus personajes.

También Miguel Unamuno desarrolla la independencia del personaje, en el prólogo a la segunda edición de ***Vida de Don Quijote y Sancho*** . “Creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del actor que los finge, una vida propia”.<sup>59</sup>

Los personajes de Pirandello nacen, al igual que él, en Sicilia, nuestro autor no los elige, los toma al azar, de situaciones reales.

Para Giacomo Debenedetti<sup>60</sup> todos los personajes pirandellianos son caricaturescos; feos, llenos de tips, desagradables, máscaras que ocultan una conciencia desdichada.<sup>61</sup>

Los personajes de Wilder se sostienen en los terrenos metafísicos, alegóricos, biográfico y típico, su vida no traspasa un juicio desafortunado, pues la vida del propio autor no se mantuvo ni transfirió la línea de la locura experimentada por Pirandello.

---

<sup>59</sup> Ibid., p. 63.

<sup>60</sup> Giacomo Debenedetti. Uno de los críticos más inteligentes de Pirandello. Mencionado por Leonardo Sciascia en su libro *Alfabeto Pirandelliano*.

<sup>61</sup> Leonardo, Sciascia. *Op. cit.*, p. 23.

Para Pirandello la vida no es más que una “triste bufonada”,<sup>62</sup> pues sin poder averiguar, sentimos siempre la necesidad de mentirnos a nosotros mismos con la instintiva creación de una realidad (individual y no la misma para todos), que se nos muestra vacía e ilusoria. Quien ha comprendido el juego no logra comprometerse; pero quien no se compromete deja de sentir satisfacción y deleite por la vida. El hombre está condenado al engaño de la vida.

Lo que causa impacto al lector y espectador de las obras de Wilder es el que sus personajes nunca toman verdadera conciencia de ¿Quién soy? y ¿Qué es la vida? Existen pocos seres humanos que le dan verdadero valor a la vida: algunos poetas y santos.<sup>63</sup>

En boca de uno de sus personajes, Tito Lenzi<sup>64</sup>, nos hace ver que la vida es toda ella una “brutalidad” y el no haber cometido alguna, significa que no se ha vivido del todo.<sup>65</sup>

Para Wilder el amor debe ser imprescindible para que la vida tenga algún significado, quienes no han sufrido por el amor no se puede decir que estén vivos. Quienes sufren y se curan a causa de amor, quedan preparados para el vivir.

---

<sup>62</sup> José María Monner. *Op. cit.*, p. 50

<sup>63</sup> Pamphilus y Chrysis en *La mujer de Andros*, son personajes que pueden dan verdadero valor a la vida.

<sup>64</sup> Personaje perteneciente a la novela de Pirandello titulada *El difunto Matías Pascal*.

<sup>65</sup> José María, Sans. *Op. cit.*, p. 42.

Amor antes que bestialidad, dos conceptos bastante opuestos.

Retomando el aspecto en el cual Pirandello confirma que los personajes están vivos, son independientes y piden audiencia para tener vida eterna.

Wilder expresa que no son los personajes, sino las ideas, las que están en el aire, y son tomadas por el artista talentoso; con esas ideas son creadas las obras universales.

Pirandello ve al tiempo como el más grande enemigo del hombre, pues modifica perpetuamente al ser.<sup>66</sup> Cree en los espíritus, con esto confirma el por qué sus personajes son sombras, esencias y “ánimas del purgatorio”.

Para Wilder sus personajes tienen forma humana, por eso aceptan sus propia finitud. Los personajes de Pirandello saben que pueden aspirar a la eternidad, pues son almas que nunca estuvieron realmente vivas.

Cuando Pirandello sintió que iba a morir, ese día firmó el registro que se acostumbraba poner en las porterías (para que amigos y conocidos del finado firmaran su visita). Encabezó la lista de los visitantes. Pirandello compartió el

---

<sup>66</sup> Leonardo Sciascia. *Op. cit.*, 50.

luto por la muerte de Pirandello. Acción que se podría considerar “espiritista”.<sup>67</sup>

El espejo es una presencia obsesiva en Pirandello. El “teatro del espejo” es aquel en que los personajes se descubren de pronto frente a su propia conciencia y a la ajena. Aterrorizados buscan en lo más hondo de su corazón, concluyen que son totalmente diferentes de lo que se pensaban. Nace en ellos un tipo de locura que se manifiesta en cínicos y extraños comportamientos. Los personajes observan su corporeidad y su consumación “conocerse es morir”. El amor en Wilder es la línea que divide a los vivos de los muertos. “El amor trae consigo dolor y por último la muerte”, que se definiría como “amar es morir”.

Lo físico del cuerpo y lo inefable del espíritu nos lleva al dualismo vida-forma, materialidad-inmaterialidad. Con ello se advierte también el por qué para Pirandello nunca nos mostramos auténticamente, utilizamos máscaras, del espejo se desprende el que los seres pirandellianos viven y se ven vivir física y psíquicamente siendo arrastrados al humanismo, cuya raíz se encuentra en lo distintivamente humano, la razón. El humorismo trágico pirandelliano nace

---

<sup>67</sup> Leonardo Sciascia. *Op. cit.*, p.28.

de la desproporción entre la vida real y el ideal humano; lo que se es y lo que se cree ser, es un “sentimiento de lo contrario”,<sup>68</sup> lo serio y lo cómico se interrelacionan desembocando en lo grotesco, cuyo principal objetivo es el amalgamamiento de lo trágico y lo cómico.

---

<sup>68</sup> Leonardo Sciascia. *Op. cit.*, p. 31.

### 2.3 Teatro épico: Bertolt Brecht.

El título “épico” resulta equivocado; pues se deriva de la división aristotélica en: épico, lírico y dramático. Su intención inicial era esencialmente narrativo, utilizaba el teatro como un medio efectivo de lenguaje para relatar sucesos, por lo tanto; hubo una combinación entre lo dramático y narrativo.

El nombre del precursor del “teatro épico”, e incluso el inventor del término, es el director Erwin Piscator<sup>69</sup>. Desarrolló su labor en Berlín desde 1919 hasta 1933, funda el *Teatro Proletario Épico* (1923). Piscator transforma dramáticamente las antiguas formas del teatro: las escenas eran rápidas y cortas, las acciones fluyeron de los laterales y de los pasillos; placas, bosquejos y postes presentaban un antecedente a la escena que seguía, la proyección de películas en la pantalla, interrumpían la acción.

El nombre de Piscator se llegó a identificar con los excesos de la mecánica. En 1934 filma una película: “La revuelta de los pescadores”. Se traslada a Estados Unidos donde crea, en 1939, la *Dramatic Workshop* de la *New School*

---

<sup>69</sup> Erwin Piscator (1893-1966). Máximo exponente del teatro de agitación política de los años 20. Emigró a los Estados Unidos donde se encargó hasta 1951 del *Dramatic Workshop* de la *New School for Social Research*, de Nueva York.

*for Social Research*. Establece después el *Rooftop Theatre* que seguía las ideas del "Teatro del Pueblo" de Roman Rolland. *La Dramatic Workshop* dió excelentes resultados, aún después de la partida de Piscator.<sup>70</sup> El aprovechar al cine en los montajes teatrales, no fue para Piscator un simple procedimiento técnico, sino "una necesidad dramaturgica".<sup>71</sup> El film es un elemento coral y llega a tener el valor de los antiguos coros de la tragedia griega. Se convierte en la expresión ideal de la asociación del presente y de la acción.

Por otro lado Brecht, quien trabajó con Piscator, y cuya teoría empieza a desarrollar de 1922 a 1923; modifica el teatro desde sus muy particulares puntos de vista. Su propósito fue el presentar una mezcla de hechos históricos con temas contemporáneos, el público debería sentirse motivado a juzgar y estar del lado del pueblo y en contra de sus explotadores. Fue un teatro utilizado como un medio de educación de masas. Las piezas dejan de ser anécdotas amorosas. No interesa mostrar hombres idealmente buenos con soluciones a sus conflictos totalmente inverosímiles. Había que ayudar a los hombres a construir una sociedad

---

<sup>70</sup> Es importante tomar en cuenta la estancia de Piscator en Estados Unidos, el cual ejerció más influencia que Brecht para la introducción y comprensión del "teatro épico".

<sup>71</sup> Minuchin de Breyter, Perla hebe Boyer, Luis Defemari, et. al. "Actores célebres" en Grandes figuras de la humanidad, Lima, Central peruana de publicaciones, p. 329.

futura. Lo que importa es la masa de la cual el sujeto forma parte y en la cual sus desfallecimientos individuales se torna en una fuerza social. El teatro épico enfoca un análisis de la sociedad y sus fuerzas, de la historia y reacciones que de ella se desprenden. En su estructura formal prefiere escenas completas en su independencia, pero unidas en pro de la obra misma. La acción teatral ya no está dramatizada, se detiene constantemente invitando a la reflexión, Brecht afirmaba que este teatro no tiene que desarrollar acciones; sino situaciones.<sup>72</sup> Existían, además, largos diálogos y monólogos intercalados en la acción que marcaron la ruptura en la continuidad de la obra.

Lo que se ha eliminado es la “purificación” por medio de la peripecia; las pasiones se liberan por medio de la compenetración emotiva que tenemos ante la suerte del héroe.

Los textos brechtianos cumplen una función “alienante”, la narración devuelve al espectador su capacidad de análisis y reflexión.

---

<sup>72</sup> Thomson Peter y Glendy Sacks (eds). Introducción a Brecht, Akal, Madrid, 1998.

La influencia que Brecht recibe del teatro chino, se remonta a los años 1936-1937, cuando Mei Lang-Fang se presenta en Moscú; de ellos se desprende el efecto de distanciamiento.

Sería venturoso pensar en la influencia que Wilder recibe del teatro épico y en específico de Bertolt Brecht. Hay que recordar que **Nuestro pueblo** tuvo su estreno en 1938. Brecht para esas fechas estaba perfeccionando su técnica del distanciamiento. Otro punto importante, tanto Wilder como Brecht ven representar, (por separado) a Mei Lang-Fang, quedando ambos impresionados. Lo cual nos lleva a descubrir la influencia que ambos reciben del arte de este actor chino.

Brecht antepone a su método la palabra “dialéctica” antes que épico. La dialéctica explica la historia a través de una acción y mostrando por medio del teatro la transformación de la historia.

El acercamiento del teatro épico es totalmente didáctico. Para llegar a la verdadera pieza didáctica debemos recurrir a una pobreza escenográfica, pues formalmente esta acerca más al público con los actores y viceversa.<sup>73</sup> Hasta 1936 Brecht elabora su teoría sobre el “teatro didáctico”. En él

---

<sup>73</sup> Esencia en el teatro chino. Su meta primordial.

rechaza rotundamente el teatro como medio de diversión y entretenimiento y lo sustituye como aquel en el que se ejecuta un "ejercicio moral" a la luz de una asimilación del marxismo al que se acerca.

En la obra ***Nuestro pueblo*** no se maneja un discurso dialéctico. Wilder no pretendía mostrar la historia de los Estados Unidos en el pueblo Grover's Corners.

En dicho país no se buscó crear un comunismo. Hubieron movimientos sociales que iban en contra de un régimen político. En los años 30's se ejerció una fuerza de reprimenda social e intelectual. McCarthy fue en contra de escritores como Lillian Hellman, Dashiell Hammet, Clifford Odets, Arthur Miller, entre otros, estos abrazaban ideales comunistas, pero como una forma de protesta. Wilder no compartió estos ideales, él se consideró siempre como un pacifista.

Brecht tenía un gusto por la farsa grotesca, por la eliminación de los límites entre el amor y lo trágico. El teatro épico es gestual cuando se interrumpe al actor. La detención de la acción (tanto la ajena como la propia), no lleva a la

ilustración de la obra. Apoyar las escenas independientes hace al teatro épico gestual.

Estas interrupciones nos colocan ante el distanciamiento el cual impide y bloquea la unión entre el actor y el espectador.

El actor debe funcionar como lector (lector para sí, y no para los demás) Un procedimiento es la memorización de primeras impresiones. Antes de memorizar las palabras, debe reflexionar lo que le causa asombro y rechazo del personaje o la situación.

El actor logrará el efecto de distanciamiento si:

1. Traslada las acciones a tercera persona.
2. Coloca los verbos en pasado.
3. Introduce acotaciones y comentarios a su texto, diciéndolos en voz alta en los ensayos.<sup>74</sup>

El actor no debe nunca transformarse en el personaje, debe mostrarlo y alejar su parte sentimental.

En la obra **Nuestro pueblo**, el público se siente identificado con los personajes, los cuales se universalizan pues se muestran como parte de un ciclo vital. No importa

---

<sup>74</sup> Odette Aslan. El actor en el Siglo XX, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 161.

que cambien los tiempos, los pensamientos colectivos son los mismos y se atemporalizan.

Por ese manejo de lo universal, los actores no pueden alejar su parte sentimental. Para interpretar a Emilia, la actriz debe hacer uso de su “memoria emocional” (término desarrollado por Stanislavski en su método) El pasado del personaje tiene su punto climático en el tercer acto con el mensaje filosófico, expresado ante la imposibilidad de regresar a la vida.<sup>75</sup>

Brecht tuvo que reeducar al actor con respecto al sistema Stanislavski. En Estados Unidos surgen grupos que abogan por el “método” impuesto por Stanislavski. *Los Provincetown Players* y el *Group Theatre*; el primero de ellos buscó un teatro nacional escrito por autores norteamericanos. Rescató las ideas de Craig y Appia, en pro de un teatro de sugestión, que resaltara en el ámbito escenográfico el interior de los personajes. O'Neill marcó el despunte con lo que sería un verdadero teatro nacional, las influencias que recibió de Ibsen y Strindberg son evidentes. Se abogó por los diferentes estilos escenográficos, pero el manejo actoral fue llevado a

---

<sup>75</sup> La atmósfera que se crea en la obra es muy importante. En el tercer acto va anocheciendo, el cortejo fúnebre se ha ido, los muertos se quedan solos. El viento empieza a soplar. Jorge llega al cementerio se acerca a la sepultura de Emilia y cae sobre ella. Aparece el Traspunte, envía al público a descansar. 62

un realismo psicológico, Stanislavski encajó en sus objetivos. El *Group Theatre* reafirmó el método de Stanislavski, uno de sus fundadores fue Lee Strasberg, quien más adelante creó el *Actor's Studio*, dejando huella en la forma de actuación ejecutada, tanto en el cine como en el teatro del período de los 30's á los 50's.<sup>76</sup> Por lo tanto son tres los nombres de las gentes de teatro que dejaron huella en la escena norteamericana de los años 30's: Appia, Craig y Stanislavski. Piscator tiene mérito en cuanto a la formación de actores, directores y escenógrafos. Su teatro es básicamente monumental muy afin al tipo de obras manejadas en Broadway y el teatro musical, es decir, un teatro comercial, muy distante a los objetivos de los grupos experimentales como el *Provincenton Player* o el *Group Theatre*.

El ideal de Brecht fue que el actor penetrara en la mente de los espectadores. Si un actor se absorbe en “la verdad psicológica”, no podrá percatarse de “la verdad social”.

El actor no debe provocar una tensión emotiva en el público pues éste no comprenderá el mensaje.

En la obra ***Nuestro pueblo*** es necesaria la tensión dramática. La verdad que persiguió Wilder no es una verdad

---

<sup>76</sup> Alfredo Michel. El teatro norteamericano, México, Instituto Mora, 1993.

social en la cual el pueblo norteamericano tuvo que entender la injusticia de sus opresores. Lo más importante era hacer comprender, entre otros conceptos, la vida, la finitud del ser humano y el tiempo que malgastamos en objetivos vanos. La actriz que interprete a Emilia tiene que involucrarse e involucrar al público emocionalmente, para que esto se lleve a cabo es necesaria la sinceridad en pro del buen manejo psicológico que se haga del personaje.

La llegada del personaje Jorge -previo al final de la obra- tiene que llevar también una carga psicológica, de lo contrario se caería en lo superfluo y el momento reflexivo que tiene el público posterior al final, se perdería.

Brecht deseó que el actor evitara el “naturalismo y la estilización”, el amaneramiento, lo plástico, sutil, ostentoso y artificioso en el momento de pretender ser otra persona. El actor debe seguir siendo el mismo. Lo importante es la acumulación de evidencias.

Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compasión del héroe. En lugar de compenetrarse con el

héroe, el público debe asombrarse por las circunstancias en la que se mueve el héroe.

Las obras manifestadas en este estilo requieren música, luz, sonido y aparatos de proyección. El teatro épico es cinematográfico más que teatral. Un poste, un cartel, un anuncio, una gráfica, transparencias y proyecciones, transforman el local. La entrada de una luz vertical rompe la interpretación, el actor pasa de lo hablado a lo cantado, de la prosa al verso. La música nunca es fluida, el actor se adelanta al público y canta, a veces habla adversariamente con la música en ejecución. Su dicción es neutra, con fuerza y eficacia. El escritor proyecta luz sobre la realidad y esa realidad debe ser iluminada en pleno en el escenario. La luz de las candilejas es sustituida y colocada en las varas del escenario, haciendo sentir al público un juego fantasmagórico en donde, nunca se sabe de donde procede ese apagar y encender de la luz. Brecht va en contra de la semioscuridad propuesta por Craig y Appia.

El teatro de Brecht se sitúa, como escribe Bentley, “a mitad de camino entre (...) naturalismo y simbolismo”.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Paolo Chiarini, Bertolt Brecht, Barcelona, Ediciones península, 1966, p. 99.

El realismo épico no reproduce la habitación en todos sus detalles, no la sustituye por símbolos; evita la abstracción.

Utiliza objetos reales pero evitando la minuciosidad.

Un naturalista trata de dar la más completa ilusión ante un objeto real, el épico quiere hacer al público conciente de la omisión o sustitución.

Wilder desaparece los objetos. En algún momento determinado, la luz viene a sustituir ciertos ambientes y lugares que el naturalismo no podría llevarlos a imagen concreta. En **Nuestro pueblo** es válida la semioscuridad, el público llega a hacer conciencia del paso de Emilia a la muerte. Concepto manejado por los simbolistas.

Al verse obligado a abandonar Alemania en 1934 Brecht se refugia en varios países, incluyendo Estados Unidos.

A pesar de sus obras dramáticas, Brecht fue poco conocido en Estados Unidos.<sup>78</sup> Brecht pudo haber tenido alguna influencia de Wilder, no se descarta que el director alemán asistió a la representación de **Nuestro pueblo** en 1938.

Las pocas y esporádicas representaciones de las obras de Brecht fueron desafortunadas. En 1930 se estrenó **La Ópera**

---

<sup>78</sup> Allan Lewis. El teatro contemporáneo, México, Imprenta universitaria, 1957.

**de los tres centavos**; en 1931 la "Theatre Union" fracasó con **La madre** una adaptación de Brecht sobre la novela de Gorki; Charles Laughton dio una equivocada interpretación del **Galileo**, estos fracasos se debieron a que tanto los actores como los directores querían manejar la obra bajo un suspenso y un desarrollo psicológico, a lo cual Brecht se rehusaba. En 1935 El Proyecto de Teatro Federal montó **Triple-A Player Under**, que obtuvo éxito gracias al poder de convencimiento que Hallie Flanagan tuvo sobre los actores.

En algunos sectores del teatro no comercial, el teatro épico ha sido utilizado, con cierta aceptación, pero sin que esto constituya un verdadero éxito. Fue aprovechado por instituciones como la International Ladies Gorment Union y el ejército de los Estados Unidos. En March Field, California, en la última guerra, un grupo de artistas profesionales, actores y directores, trabajaban en conjunto con la escuela de ingenieros en camuflaje en aviación y montan un espectáculo educativo que sirvió para dar educación militar a sus compañeros.

Entre los escritores influenciados por el teatro épico se encuentran Marc Blitzstein, Paul Green, Clifford Odets con

***Esperando al Zurdo*** e Irwin Shaw con ***Enterrando a los muertos***.

Con respecto a las influencias artísticas que tiene Wilder, se concluye lo siguiente: el teatro chino es una manifestación artística a la cual recurren muchos de los teóricos y directores escénicos de comienzos del siglo XX. Sus objetivos eran encontrar fundamentos que sirvieran como síntesis a sus concepciones escenográficas y espaciales. Wilder conoce este tipo de manifestación artística por medio de los libros, tiempo después; vio representar a Mei Lang-Fan en Estados Unidos, ratificó la inclinación y trascendencia que llegaría a tener este tipo de teatro en la cultura occidental.

Lo que le atrajo a Wilder del teatro chino fueron sus formas, sus convencionalismos y su lenguaje traducido en imagen. Esto lo llevó a concebir: al narrador de escena o traspunte, tomó como modelo a los “Recitadores de historias”. Deseó un escenario vacío o con muy pocos elementos escenográficos, demandó que el espacio se transformara en un lugar mágico donde todo quedara a merced de la imaginación del público, desembocando en el concepto de “teatro para el espíritu”.

No se puede hablar de teatro épico sin tomar en cuenta a Bertolt Brecht, -quien también adoptó postulados del teatro chino-, y las influencias que dejó para muchos diligentes del teatro, confundiendo, con esto; que Thornton Wilder recibió también algún tipo de influencia del director alemán. Es necesario aclarar que los fundamentos del “distanciamiento” creado por Brecht, no fueron comprobados sino hasta 1950, **Nuestro pueblo** fue estrenada en 1938. Brecht no tuvo el suficiente éxito en Estados Unidos, el público favorecía más el progreso y el dinero que la lucha de clases, las huelgas y la depresión norteamericana ya habían quedado atrás, todos gozaban de un bienestar aparente, por lo tanto, el comunismo no fructificó en el país donde todos proclamaban un capitalismo. El creador original del concepto “teatro épico” fue Erwin Piscator, quien también trabajó en Estados Unidos, pero su influencia en el país fue como la de “el maestro de lo monumental”, aspecto que nunca pretendió Wilder. Se corrobora entonces que Brecht y Piscator tal vez *no tuvieron* nada que ver como influencia dentro de la dramaturgia y concepto espacial de Wilder.

## Capítulo III.

### EL SIMBOLISMO EN NUESTRO PUEBLO.

#### 3.1 El simbolismo en la obra *Nuestro Pueblo*.

El movimiento simbolista es una reacción contra el positivismo y su expresión literaria, el naturalismo. Para los simbolistas, el hombre vive rodeado de misterio, de enigmas indescifrables. Hacia 1880, la filosofía de Shopenhauer se encuentra en su apogeo, cuyo pesimismo comparten los poetas de esta generación. Los poetas simbolistas no persiguen la imitación de la naturaleza; su poesía apunta a algo que trasciende la naturaleza sensible.

Entre los simbolistas, además de Mallarmé y Verlaine, figuran Rimbaud, Villiers de L'Isle-Adam, Rémy de Gourmont, Moréas, Maeterlinck, Gide, Valéry, entre otros.

A pesar de que el movimiento simbolista tuvo su origen en la poesía, es el teatro donde más eficazmente se desarrolla.

Para Gordon Craig "el simbolismo se encuentra en las raíces no sólo del arte, sino de la vida misma; es sólo por

medio de símbolos que la vida se vuelve posible y los utilizamos siempre”<sup>79</sup>

Los símbolos llevan al hombre a descubrir en el mundo su sentido espiritual “el extremo acto de piedad hacia nuestros muertos es erigir un símbolo sobre ellos”<sup>80</sup>

Todo el teatro está cargado de símbolos verbales y visuales. Las obras dramáticas están compuestas de símbolos diferentes con significados diversos para cada generación. Nos encontramos además personajes, objetos, palabras y situaciones que nos llegan a crear una “atmósfera simbólica”.

“El teatro simbolista, tiene un importante elemento que bien podríamos llamar mágico o místico, y que deriva en Artaud en la idea de un ritual”<sup>81</sup>

Mito y rito se ponen de manifiesto en el teatro simbolista: Artaud insistía en que el fin del teatro es el de crear mitos de orden cósmico que llegaran a expresar la vida en sus aspectos más universales.<sup>82</sup>

Burbank Rex, piensa al respecto del mito y rito en relación con ***Nuestro pueblo:***

---

<sup>79</sup> E. Gordon Craig. El arte del teatro. México, GACETA, 1987, p. 285.

<sup>80</sup> Loc, cit.

<sup>81</sup> Pilar Cabrera Fonte. Maurice Maeterlinck: una visión de la Tragedia, México, (Tesis inédita), UNAM, 1998, p. 52.

<sup>82</sup> Isabel Cárdenas de Becú. Teatro de vanguardia: polémica y vida, Buenos Aires, Búsqueda, 1975, - p. 51

Un mito es algo que pone a los personajes acciones y temas específicos en una relación microcósmica con las fuerzas universales que actúan sobre y dentro de ellas; que reúne el pasado y el presente; que proporciona una analogía mediante la cual las necesidades, los deseos, las aspiraciones y los temores sentidos profundamente por un individuo se convierten en expresión de los de todos los hombres. El microcosmos de Wilder es Grover's Corner's, un pequeño pueblo de Nueva Hampshire. Su héroe es la vida humana, las fuerzas universales que actúan sobre ellas son el Tiempo, la Naturaleza y la Muerte y las fuerzas que actúan desde dentro son el Instinto, el Amor, la Desesperanza y la Apatía. Sus escenas de la vida cotidiana, el amor, el matrimonio y el entierro de los muertos son los rituales cíclicos de la vida, que realizan los hombres de todas las épocas y lugares. La condición humana es trágica porque sus esperanzas y aspiraciones, sus costumbres y hábitos que los cree tan importantes, no lo son en absoluto cuando se los considera a la luz de todos los otros seres humanos que pasan por las mismas experiencias.<sup>83</sup>

**Nuestro pueblo** expresa un mito norteamericano el deseo de igualdad, democracia y vida cotidiana de un pueblo transformándose en rito cuando en acción y forma dramática existe el anhelo de alcanzar a la comunidad norteamericana ideal.

Para Wilder el teatro es simbolista pues “aspira a representar los símbolos de las cosas, no las cosas mismas”.<sup>84</sup> Wilder sostiene además que el teatro se cuentan mentiras (intrigas) que “ponen en relieve una verdad presente: la mentira que dictó la historia, el mito”.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>84</sup> Inmerso en el ensayo *Un verde rincón en el universo*, sin datos bibliográficos, pp. 292.

<sup>85</sup> *Loc. cit.*

En el teatro simbolista encontramos personajes tipos y arquetipos. Su tema principal, la sugerencia sobre la preocupación de la muerte.

Las experiencias expuestas en **Nuestro pueblo** son arquetípicas: el nacimiento, la madurez y la muerte. Los personajes son tipos: el sacerdote, el coro, el alcohólico, el lechero, el periodiquero. Jorge tipifica al muchacho noble, entusiasta y vigoroso; Emilia a la chica adolescente e inteligente; la Sra. Webb y la Sra. Gibbs a las madres amorosas y entregadas; el Sr. Gibbs y el Sr. Webb a los padres responsables y sensatos, etc.

La continua presencia de la muerte se expresa también en los siguientes términos: "la muerte de parto puede sugerir la continuidad entre la vida y la muerte"<sup>86</sup>

**Sam Craig.-** Joe..., ¿de qué ha muerto?

**Stoddard.-** ¿quién?

**Sam Craig.-** Mi prima.

**Stoddard.-** ¡Ah!, ¿no lo sabes? Una dificultad para echar un crío al mundo. A ver ..., hoy es viernes ...; hace ya casi una semana.<sup>87</sup>

Hauptmann en su etapa simbolista, reflexiona y admite que el tiempo y el paso objetivo de las horas, moldea la vida y

<sup>86</sup> Anna Balakian. **El movimiento simbolista**, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 168.

<sup>87</sup> Thornton Wilder. "Nuestro Pueblo" en **Teatro Norteamericano**, Madrid, Aguilar, 1965, p. 90.

la muerte, siendo algo que está más allá de su control. “El ciclo de la vida está lleno de miseria y dolor como de felicidad, y siempre termina con la muerte”.<sup>88</sup>

En **Nuestro pueblo** vemos a la muerte como algo inevitable, el paso del tiempo es evidente y, por contraste, es lo que le da a la obra su máxima intensidad emocional. En el tercer acto y al encontrarse Emilia con los muertos y específico con la Sra. Gibbs expresa:

**Emilia.-** (Empieza a hablar en voz queda, pero apasionada.) ¡Ay mamá, mírame un minuto como si me vieses de veras!... Mamá han pasado catorce años, estoy muerta ..., eres abuela. Mamá me casé con Jorge Gibbs, mamá. Wally también ha muerto, mamá. Se le perforó el apéndice cuando acampaba en una excursión a North Conway. Nos pareció tan terrible..., no recuerdas?... Sólo por un momento somos felices. Mirémonos unos a otros ... (...) ¡No puedo seguir! ¡Ay! ¡Ay! Pasa todo tan deprisa. No tenemos tiempo ni para mirarnos uno a otros.<sup>89</sup>

Wilder ubicó a **Nuestro pueblo** sobre las más amplias dimensiones del tiempo y el espacio. La ruptura con el presente, pasado y futuro incorpora al público en la acción. El tiempo y el espacio se universalizan. El escenario desnudo, la ausencia de telón y recursos realistas simbolizan este universo. No existen decorados o cortinados que vinculen la imaginación del público con el tiempo y lugar. La acción

---

<sup>88</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>89</sup> Thornton Wilder. *Op. cit.*, p. 97.

ocurre en un presente que incluye a todo el tiempo. Sala y escenario se funden, por lo tanto, en uno solo.

No hay providencia que determine al ser humano, ni fe en el más allá; tampoco existe correspondencia entre el cielo y la tierra, sino solamente entre el mundo psíquico, el que está determinado por lo mortal y orgánico del ser humano. El simbolista se preocupa de las reacciones mentales del hombre y su acoplamiento al orden natural del cosmos:

**Señora Gibbs.-** Mira ya está clareando. Las estrellas empiezan a salir....

**...Los muertos.-** Lemuel, parece que se levanta el viento. Ay señor..., esta noche me da por recordar ¿Hace frío para el mes de junio!, ¿verdad?

**Señora Gibbs.-** ...Emilia, mira esa estrella. He olvidado su nombre.

**Los muertos.-** Yo ya voy conociéndolas todas, pero sus nombres no los sé. Mi chico Joel era marinero ..., las conocía. Se sentaba en el pórtico, de noche, y las llamaba por su nombre. Sí señor ..., ¡era maravilloso! Una estrella es muy buena compañía. Sí, sí, lo es.<sup>90</sup>

El hombre como individuo, es incapaz de elevarse por encima de la existencia humana o siquiera darle forma. El tema básico en el simbolismo: ¿de dónde vengo? ¿A dónde voy?

---

<sup>90</sup> Thornton Wilder. *op. Cit.*, pp. 100-101.

Todo lo que rodea a los personajes humanos, desempeña el mismo papel, el de exteriorizar o prolongar la condición humana.

**Traspunte.-** Como ha dicho uno de esos europeos, cada niño que nace en el mundo es un intento que hace la Naturaleza para producir un ser humano perfecto... La Naturaleza lleva ya mucho tiempo intentándolo... A la naturaleza lo que más le interesa es la cantidad, pero también le interesa la calidad...<sup>91</sup>

Maeterlinck para su "teatro simbolista" empleó varios artificios técnicos: la repetición de palabras, parecida a la repetición de frases musicales; los ecos entre personajes, como las respuestas entre instrumentos; -las pausas, y el carácter misterioso de ciertos versos, que les procura el poder de una frase enigmática. "La repetición del 'bendito el lazo que une', entre otras cosas, sugiere que el orden moral tiene una base mística".<sup>92</sup>

Hofmannsthal sugiere que "...la muerte puede ser considerada como una experiencia a la que observar y explorar más que temer".<sup>93</sup>

**Traspunte.-** ...Sabéis tan bien como yo que los muertos continúan interesándose por nosotros, los vivos, durante largo tiempo. Gradualmente, poco a poco, pierden el contacto con la tierra.... Están esperando algo que sienten que ha de llegar.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Thornton Wilder. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>92</sup> Rex Burbank. *Op. cit.*, p.123.

<sup>93</sup> Anna Balakian. *Op. cit.*, p.176.

<sup>94</sup> Thornton Wilder. *Op. cit.*, p.88.

Yeats afirmaba que "... el encuentro con el verdadero amor es un poco plausible como inevitable".<sup>95</sup>

**Emilia.-** Es Jorge. (Jorge entra por la izquierda, y lentamente se acerca a ellos.)... (Jorge se arroja sobre la sepultura de Emilia)

... **Los muertos.-** ¡Señor! ¡Ese no es modo de portarse!  
¡Debiera estar en su casa!

**Emilia.-** ¡Madre Gibbs!

**Señora Gibbs.-** Aquí estoy, Emilia.

**Emilia.-** No comprenden mucho, ¿verdad?

**Señora Gibbs.-** No, hijita ..., ¡no mucho!<sup>96</sup>

Paul Claudel en su *Tête d'Or* expone: más allá de la tumba no hay nada, al hombre le llega su hora y muere, 'No esperes nada más'. Morimos solos, y cuando estamos muertos no hay diferencia entre un topo y un hombre, en cuanto ha empezado el proceso de putrefacción. "Y después de haber vivido, nos hundimos en el mismo vacío sin nombre, con nuestra alma sucia de amor y maldiciones".<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Anna Balakian. *Op. cit.*, p.186.

<sup>96</sup> Thornton Wilder. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>97</sup> Anna Balakian. *Op. cit.*, p. 178.

### 3.2 Decorados y escenografía.

Fabrizio Cruciani,<sup>98</sup> considera el simbolismo no como teatro, sino como poética. Se necesita de evocación y sugestión y por consiguiente la simplificación y claridad en la convención teatral.

Los escenógrafos son sustituidos por los pintores: “Es la palabra poética quien crea la escena y el teatro es el pretexto del sueño; así la escena ‘acompaña’ a la poesía y los pintores son llamados a usar el color como lenguaje”.<sup>99</sup> Bonnard, Sérusier y Vuillard<sup>100</sup> en 1896, crean las escenas de **Ubu Rey** de Jarry. El uso de tela de tul transparentes y los fondos pintados, vuelven al escenario un lugar de poesía y color.

Rouché organiza el espacio en torno de objetos-símbolo pidiendo ante todo una escena sencilla.

Estos teatros se oponen a lo comercial, convirtiéndose en verdaderos teatros de arte. Sala y escena se unifican, el actor crea el espacio en relación con el espectador a través de la acción dramática.

---

<sup>98</sup> Fabrizio Cuciani. Arquitecto y escenógrafo italiano. Se interesó en el estudio del espacio escénico.

<sup>99</sup> Fabrizio Cruciani. **Arquitectura teatral**, México, Fideicomiso para la cultura México/USA, 1994, p. 164

<sup>100</sup> Pintores que pertenecieron al grupo de los Intimistas. Se involucraron en el diseño escenográfico. 78

Fort y Lugné-Poe<sup>101</sup> idean un tipo de decorado al que llaman "sintético". Son generadores de atmósferas a partir de la integración de unos cuantos elementos a la acción total de la obra. La escena debe ser un cuadro vivo en movimiento.<sup>102</sup>

Gustave Kahn pide que el escenario sea el reflejo de la mente misma, en vez de un decorado extraído de las calles y cruceros.

Para Rodolfo Usigli el movimiento simbolista:

Coincide con las teorías de Gordon Craig, Adolphe Appia y George Fuchs, que renuevan el concepto plástico del teatro y de la dirección escénica apoyándose en el decorado, el ritmo y la dinámica respectivamente, y, en general, en la luz.<sup>103</sup>

Appia busca una nueva valoración del espacio escénico. El espacio es algo más que un espacio a la italiana determinado por una disposición escenográfica; éste debe ser creado por el actor, quien es el elemento principal de una puesta en escena, y es un ser con vida; Appia compara esta vida con la música. El actor no debe estar alejado de su realidad, que es su entorno, el cual evitará la pasividad del público. Todo esto choca con el teatro tradicional, con sus telones pintados, sus decoraciones bidimensionales e ilusorias y su teatro a la italiana. Los logros de Appia como investigador van

---

<sup>101</sup> Fundadores del Théâtre d'Art en 1890.

<sup>102</sup> Pilar Cabrera. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>103</sup> Rodolfo Usigli. Itinerario del autor dramático, México, FCE, 1940, p.44.

encaminados a romper con este teatro tradicional. Construye para ello, elementos tridimensionales que están más cercanos a la realidad del actor, que no es bidimensional; el cual, apoyado por la iluminación, proporcionará a la acción su mayor eficacia. Al proponer un espacio neutro con disposiciones variables y cambiantes, rompe las barreras existentes entre sala y escena.

Junto con Appia, Edward Gordon Craig es uno de los más importantes creadores de formas escénicas.

El problema planteado por Craig se basa en tres postulados: abolir el realismo, satisfacer objetivos metafísicos y reaccionar en contra de la ignorancia y mediocridad de algunos actores. Rechaza los clichés y la mala teatralidad. Craig anhela en escena una máscara que oculte las mímicas faciales y aleje al actor de su (mediocre) personalidad. Sueña con una supermarioneta que sea el símbolo de la Divinidad.<sup>104</sup>

Apasionado del movimiento, Craig concibe un espacio escénico en acción, mediante el uso de grandes planchas (screens) que cambian y combinan sus disposiciones; reflejando de una manera distinta la luz de los reflectores. En este espacio en movimiento el actor es un elemento plástico

---

<sup>104</sup> Gordon Craig. *Op. Cit.*

más que se verá limitado por el desplazamiento de los elementos escenográficos. La aportación de Craig ha influido en la creación de ambientes y símbolos, y en el estilo general de la puesta en escena. Logra fundir la escenografía con los trajes y la luz.

El simbolismo de Craig reforzará al teatro expresionista.

Con la importancia que empezaron a tomar las masas en el siglo XIX, se elaboró una nueva conciencia espiritual. Es entonces cuando las ideas de Georg Fuchs<sup>105</sup>, expuestas en su libro ***La revolución del teatro*** han ejercido una gran influencia. Han reorientado las ideas de Reinhardt y de Piscator, en lo referente a los espectáculos de grandes multitudes.

Fuchs intentó reateatralizar el teatro (la palabra le pertenece): “Nuestra civilización se despierta de un largo letargo; (...) la civilización del maquinismo ha destruido las antiguas civilizaciones (...) Se ha perdido el poderío de las razas ...”.<sup>106</sup>

Cuando se condense la nueva sociedad se fundará un nuevo teatro. Georg Fuchs crea una escena en relieve con el

---

<sup>105</sup> Georg Fuchs (1868-1949). Teórico, autor dramático y director. Junto con los también teóricos Craig y Appia constituyó “La Santísima Trinidad” del nuevo teatro.

<sup>106</sup> León Moussinac. Tratado de puesta en escena, Buenos Aires, Leviatán, 1957, p. 48.

fin de que los sonidos no se pierdan en la profundidad, hacia lo alto o por los costados, como sucede en los escenarios profundos. El actor tiende a acercarse al proscenio para comunicar a la multitud lo que éste siente, trata de ponerse “en relieve” en el sentido preciso de la palabra, querer ir en contra de este acercamiento, es querer ir contra las leyes del drama. El proscenio es el límite entre la escena y la sala y es aquí donde debe generarse esta unión. La manera en que se logró esta comunión es a partir de la anulación de las baterías del teatro con lo que el escenario se ligó a la sala por medio de escalones. El espacio escénico se redujo al mínimo de fondo, con el objeto de que los actores estuvieran más cerca del espectador, destacándose como en un bajorrelieve, el cual constaba de tres términos: el proscenio, que avanzaba hacia el público, una segunda escena comprendida, principalmente, por dos mitades de muros móviles que se unían y se separaban a voluntad y, por último, el fondo, desmaterializado y a merced de una iluminación que se difuminaba en un telón de colores planos dotado de movimiento horizontal por medio de dos cilindros verticales en los que se enrollaba y desenrollaba.

Después de la Gran Guerra, numerosos teóricos y prácticos de distintos países, inspirados en las ideas de Craig y Appia, se preocuparon de la relación espectador-espectáculo, sala-escena y su identidad dentro del hecho teatral.

El teatro simbolista ha recibido una importante ayuda de la fotografía y el cinematógrafo, los cuales han creado ilusiones difíciles de conseguir en el escenario. Las aportaciones que a nivel estético dio el simbolismo, influyeron en el teatro de vanguardia del siglo XX.

## **Capítulo IV**

# **UNA PROPUESTA ESCENOGRÁFICA PARA NUESTRO PUEBLO.**

### **4.1 Análisis textual de *Nuestro Pueblo*.**

El título en inglés de *Nuestro pueblo* es *Our Town*, Town significa población, esto no quiere decir pueblo o ranchería, en sentido campestre. Una población norteamericana tiene su pequeño centro urbano, con la calle comercial, que en la obra sería la Calle Mayor (mainstreet) donde el autor ubicó tiendas, postes para atar los caballos y la *Drugstore* del Sr. Morgan. Se localiza la plaza donde se construirá más adelante un banco. Barrios residenciales, como la zona donde viven los Carywright (la familia más acaudalada del pueblo).

Lo más fascinante de estas poblaciones es que están al lado de la carretera. Se genera una convivencia casi familiar entre sus habitantes, la vida es sencilla y poco pretenciosa. Los pobladores de *Nuestro pueblo* aman la naturaleza, aman el sol cuando por las mañanas surge por encima de los montes, los pájaros, los árboles, las plantas y el cambio de las estaciones.

Por eso **Nuestro pueblo** adquiere un carácter casi de documento para la literatura norteamericana; ningún autor logró retratar tan espléndida y sintéticamente la vida en un pueblo de Nueva Hampshire.

En **Nuestro pueblo**, nos situamos en el siguiente período histórico de la vida del pueblo *Grover's Corners*: 1901 a 1913, regresando a 1899.

Las madres están representadas por los personajes de la Sra. Webb y la Sra. Gibbs. Wilder no maneja a la mujer emancipada de los 20's, la muy criticada flapper que disfrutó de oportunidades económicas, el derecho al voto; asumiendo, además, trabajos, responsabilidades y hábitos concedidos sólo a los hombres.

Las mujeres plasmadas en la obra nos pueden remitir a épocas como el pasado histórico de las colonias. Madres cuyas obligaciones consistían básicamente en el trabajo del hogar, ganándose la vida criando una familia y esperando tiempos mejores. No podían votar, no aspiraban a ser propietarias, abogadas o ministros, aunque practicaban algún oficio.

Las mujeres solteras estaban bajo la tutela de los parientes, las casadas bajo el dominio de sus esposos. En la ciudad y en el campo sus actividades se concretaban básicamente en ser maestras de sus hijos, en hilar, tejer, coser, hacer zapatos, jabón, velas y ropa. Pero de todo ello surge lo más importante, *sin ellas la sociedad no hubiera ganado su libertad y fundado una nación*. Ese es el valor que les da Wilder: forman parte esencial del equilibrio familiar, social y estatal. Por eso las madres de **Nuestro pueblo** aceptan con orgullo su misión: una de ellas lleva veinte años, la otra cuarenta; preparando tres comidas al día, lavando, limpiando la casa, sin vacaciones de verano. Y nunca han sufrido de depresiones nerviosas, ni han pensado que la suerte las ha tratado mal.

La formación moral de Wilder es puritana, reflejo de la sociedad de **Nuestro pueblo**. Los padres, el Sr. Webb y el Sr. Gibbs guían a sus seres queridos como pastores a sus rebaños. No sólo son el soporte económico, son consejeros espirituales, el origen absoluto de la autoridad. La familia es la primera escuela, funciona como una correccional donde los jóvenes aprenden a respetar los mandatos de los padres y

adultos. El Sr. Gibbs regaña a su hijo Jorge porque no le ayuda a su madre a partir la leña. Su padre teme que adquiera algún vicio (como el fumar), pide al Policía Warren lo reprenda si lo ve cometiendo este tipo de acciones.

El amor puritano no es pasión romántica, sino un sentimiento en que la devoción era sometida a la reflexión. La unión entre seres humanos debía estar sometido por el amor divino reservado a Dios. La Sra. Gibbs y el Sr. Gibbs conversan sobre el día en que decidieron unir sus vidas, su mayor miedo era no tener tema de conversación y toman conciencia de que ya llevan aproximadamente veinticinco años de casados.

El amor llega a los terrenos sublimes e inocentes. -El enamoramiento es vivir como una sola persona, es andar en sueños, no ver la calle por donde se camina, ni oír lo que otro dice. Es llegar a la perturbación-.

El amor sexual no aparece como una necesidad sobre la cual estén determinados los actos de los personajes. En la boda de los chicos, el Ministro dice a Jorge si está dispuesto a tomar a Emilia como esposa para tener..., dejando esta frase inconclusa, el público la puede interpretar a su manera. Para

Wilder una boda es el acto más grande en el devenir humano -la gente se ha hecho para vivir emparejada- los verdaderos protagonistas están por nacer, lo que se intenta con ese ciclo vital es crear un ser humano cada vez más perfecto. La familia se consolida con los hijos formando, de este modo, a la sociedad universal.

El matrimonio era un convenio entre padres, los hijos debían someterse a la voluntad de estos. Jorge y Emilia deciden casarse, los padres de Jorge tienen miedo que su vástago fracase, la decisión está en los progenitores, no en el hijo. Deciden aceptar la unión conyugal de Jorge y Emilia.

La ceremonia nupcial era muy sencilla y poco ostentosa. El Traspunte oficia como ministro la boda de Jorge y Emilia, comenta que el festejo en el pueblo es simple y corto.

La boda no era practicada por un ministro, sino por un representante de la ley o incluso por un oficial, los ministros acudían como invitados. Los novios no vestían de blanco, no se compraban velas o flores. La indumentaria masculina se reducía al traje usado en los momentos formales -éste aspecto se debería tomar en cuenta en caso de que la obra se dirigiera escénicamente-.

El marido tenía la responsabilidad de mantener a su mujer. Los padres o parientes auxiliaban para que los recién casados obtuvieran un terreno o una casa. Cuando Jorge desea casarse con Emilia, ya no quiere hacer sus estudios en la Escuela de Agricultura. Su tío le va a heredar su granja, con el paso del tiempo. Jorge y Emilia la remodelan, instalando un nuevo bebedero para el ganado, construido con los trescientos cincuenta dólares heredados de la Sra. Gibbs.

En el pueblo no existen índices altos de alcoholismo, aspecto heredado del puritanismo. El Sr. Webb aclara este asunto a una mujer desde el anfiteatro -Los sábados por la noche, los jornaleros del campo se reúnen y arman un pequeño alboroto. El cuatro de julio la mayoría festeja con una pequeña copa, al igual que el día de la Condecoración. Existen en el pueblo uno o dos borrachos que sienten remordimientos de conciencia cuando llega un misionero evangelista. No es frecuente encontrar en las casas una botella de licor, excepto las que hay en el armario de los medicamentos-.

Las diversiones de la sociedad norteamericana consistían fundamentalmente en las celebraciones de la iglesia, las

festividades escolares, los bailes de campesinos, el día de campo del cuatro de julio, las ferias anuales y las visitas al circo. Las mujeres en **Nuestro pueblo**, ensayan en el coro de la iglesia, Emilia es una gran oradora; leyó un poema el día de su graduación y el Sr. Gibbs cada dos años va con su familia de excursión a los campos de batalla de la Guerra Civil.

Las actividades en el campo abierto eran importantes en la vida recreativa. Los partidos de béisbol fue una aportación trascendental a la vida rural. Jorge ama el béisbol, antes de casarse con Emilia, deseó convertirse en un gran beisbolista. El pueblo en un pasado tuvo a un campeón: Hank Todd, que emigró a Maine y se hizo cura. El juego de béisbol se convirtió en 1871 en la distracción favorita de los alumnos de las escuelas secundarias y los colegios. El deporte fue fomentado por la Y.M.C.A y con el tiempo se transformó en el símbolo primario de los Estados Unidos. Para 1903 ya era deporte de masas que consolidó a muchos jóvenes, uno de ellos fue Babe Ruth.

Una de las bases fundamentales en la educación de Estados Unidos es el mundo grecorromano en su literatura

clásica. La mayoría de los jóvenes de **Nuestro pueblo** dan el salto y se casan en cuanto aprueban los “Discursos” de Cicerón. Los alumnos debían tener, además, un conocimiento de la Biblia, los padres fomentaban en el hogar la lectura de pasajes bíblicos. Las gentes de **Nuestro pueblo**, colocarán una Biblia en la primera piedra del nuevo Banco que se construirá en el pueblo.

La instrucción corría a cargo, generalmente, de una maestra -solterona- que daba la vida en el magisterio y adoptaba moralmente a los alumnos como sus hijos. Joe Crowell comenta al Doctor Gibbs que la maestra Foster se va a casar con un tipo de Concord y dejará su trabajo, el niño piensa que si una mujer decide ser maestra, debería serlo para toda la vida. La educación se fundamentó también en la enseñanza de las Tres R (lectura, escritura y aritmética).<sup>107</sup> El Sr. Webb obligó a Emilia a leer **El mercader de Venecia**. Los niños realizan sus labores escolares, Jorge no entiende el problema de aritmética, Emilia lo orienta para que éste lo resuelva. Jorge felicita a su amiga por el bonito discurso que dio en clase, Emilia había preparado una recitación sobre la doctrina Monroe, pero su maestra le dijo que hablara sobre la

---

<sup>107</sup> Reading, writing and arithmetic.

compra de Luisiana -se da a entender entonces que la educación estaba orientada, de igual forma, a crear en los alumnos un sólido sentido nacionalista, de amor y entrega a la patria, por eso Joe Crowell, al pasar de los años, decide ir como soldado a la Primera Guerra Mundial. Emilia habla con su amiga Ernestina (personaje imaginario), quiere que vaya a su casa para que juntas resuelvan el problema de álgebra. Pero la educación y la cultura en **Nuestro pueblo** es excesivamente básica, algunas muchachas tocan el piano en la escuela superior, pero es una actividad que no les gusta demasiado. Los pobladores sólo reconocen a **Robinson Crusoe**, **La Biblia**, el **Largo** de Haendel y **La madre** de Whistler. El Traspunte explica algo sobre la vida del periodiquero Joe Crowell: era un chiquillo muy listo, se graduó con magníficas notas y ganó una beca para el Instituto Técnico de Boston, pero al estallar la guerra Joe murió en Francia -tanta educación para nada-.

La era de la industrialización llegó y con ello la emigración a las ciudades en busca de nuevas oportunidades. Los jóvenes tropezaron con un mundo poco común al cual estaban acostumbrados. En **Nuestro pueblo** se tienen raíces

muy profundas, la mayoría de sus lugareños nacen y mueren allí. El Señor Morgan se fue a vivir con su hija a San Diego, California, se olvidó de su religión y se incorporó al Nuevo Pensamiento, el día en que murió lo incineraron (nadie entendió su proceder). La Señora Gibbs no se resigna a que su hijo se vaya a vivir solo a la granja, la soledad le va a crear malos hábitos, prefiere que se vaya con una compañera.

El desarrollo industrial creció a la par que el textil. Wilder incorpora este elemento en su obra. Antes de que los niños bajaran a desayunar, se oye el silbato de una fábrica de mantas, perteneciente a los Carywright, con la cual están ganando una fortuna. En el tercer acto, el Traspunte habla de cómo la industrialización ha acabado con esa conciencia rural que existió en Grover's Corners. Los caballos van desapareciendo, los jóvenes se están "urbanizando", quieren que sus trajes se parezcan al de los actores de las películas. Los habitantes cierran sus puertas por las noches, temen que alguien les robe.

Un representante de la era de la industrialización, símbolo de evolución y supremacía estadounidense lo representó Henry Ford y su "período del automóvil". Jorge y

Emilia adquieren para su granja un Ford que Emilia no maneja -toda finca comercial próspera contaba con un automóvil-, en el pueblo los granjeros han suplido sus caballos por vehículos Ford. Para la sociedad norteamericana el procurarse un automóvil era emblema de éxito y prosperidad.

Todos estos momentos *cotidianos* son los que dan forma a **Nuestro pueblo**. Estos instantes son importantes en los ciclos vitales; están presentes a cada momento, haciéndonos entender el paso del tiempo y lo cercano que estamos los seres humanos de nuestra finitud. El mensaje es claro y contundente: no importan los tiempos, para gozar de la vida hay que entender la muerte. Aunque Wilder afirma que son pocos los seres humanos que le dan valor a cada experiencia y a cada oportunidad que nos da la el diario acontecer.

## 4.2 Justificación al proyecto escenográfico.

Para las necesidades del autor, los cambios escenográficos en la obra serán producidos por los tramoyistas, el Traspunte y demás personajes. Dentro de este proyecto escenográfico proponemos la creación de dos personajes ambientales que llevan como nombres *Niño* y *Niña*. Estos personajes tendrán la facultad de transformar el espacio de representación, ejecutarán pequeñas coreografías. Apoyarán al público en su capacidad de sorpresa, los invitarán a revivir todos aquellos momentos de su niñez y juventud. Romperán la convención de los interludios, la obra será unificada, los momentos de descanso lo darán estos dos personajes. Crearán cuadros vivos en movimiento, generarán (al igual que la luz) las atmósferas. No teniendo diálogo funcionarán como el símbolo de todos los niños y niñas del universo entero, son la contraparte de Jorge y Emilia.

Al iniciar la obra nos encontramos con un microcosmos que es necesario presentar al público. Grover's Corners es el pueblo inmediato que vamos a visitar. La obra inicia en medio de la carretera. Los personajes Niño y Niña nos invitarán a ver y conocer la vida cotidiana de los moradores de **Nuestro**

**pueblo.** A la mitad del escenario habrá una base con un letrero que diga *Grover's Corners*, ambientado por un gobo<sup>108</sup> que represente una carretera que no tiene límites. El ciclorama será iluminado constantemente por las cajas de los escotillones, haciendo presente los cambios de horas y estaciones en el año. Los personajes ambientales (Niño y Niña) voltearán el letrero y nos ubicarán en la Calle Mayor, lugar donde inicia la obra. Es el crepúsculo, cerca del letrero Calle Mayor se situará el Traspunte, que tendrá la facultad de contener las acciones, cuando lo crea necesario, los actores aceptarán el juego, sus encarnaciones se convertirán en marionetas frente al Traspunte, único en generar la continuidad en la obra dramática.

Los personajes pueden ser considerados prototipos de una sociedad, no sólo norteamericana, sino sideral: el lechero, el doctor, el policía, el periodiquero, etc. Estos instantes siempre serán apoyados por la iluminación, herramienta generadora de ámbitos.

La luna es nuestro cuerpo celeste artificial, símbolo del universo en constante movimiento, a pesar de ser de día, lo

---

<sup>108</sup> Herramienta de iluminación que consiste en una lámina perforada haciendo un dibujo en ella. Este gobo se instala en un aparato tipo leeko, proyectándose en el ciclorama o en el piso del escenario. 95

vemos en una opacidad. En la obra será el instrumento mudo o presencia cósmica, símbolo del firmamento. Esta imagen será creada con la ayuda de un proyector tipo leeko y un gobo antepuesto que represente este cuerpo celeste. Los cambios en la intensidad de la luz determinarán su presencia constante dentro de la obra.

El tiempo es necesario y evidente en la obra. Transcurren los años tan vertiginosamente que sólo hacen latente nuestra propia finitud; la existencia pasa, pero el cosmos sigue en constante movimiento, la luna seguirá presente de día y de noche, aún después de nuestra extinción.

La casa de los Webb y la de los Gibbs son el centro de interés de toda la obra, simbolizan a las familias norteamericanas y universales, es por eso que sus casas no desaparecen sino en momentos muy específicos: la Drugstore, la Iglesia Congregacionista y el cementerio. El tercer acto marca la presencia legítima de la muerte, el tiempo se ha cumplido en el ciclo de Emilia.

La simplificación en la decoración de **Nuestro pueblo** jugará un papel de suma importancia, lo mínimo de elementos, la abstracción absoluta de la realidad. A lo sumo

dos mesas y seis bancos representarán las casas de las dos familias centrales. Las paredes, los ornamentos decorativos, las puertas y las ventanas serán imaginadas, delimitadas por el actor y transmitidas al público, quien necesitará de su gran capacidad de sorpresa e ilusión. Lo que es más trascendental para la escenografía, es la persuasión. Se aludirá el mundo que rodeará a los personajes, pues lo más imprescindible es comprobar que existimos y nacemos sólo para morir. La vida es sólo un sueño.

Una mesa, con una ventana añadida, simbolizará el escritorio o la mesa de trabajo donde los niños cumplirán con sus labores escolares, una mesa con dos bancos y una base con el letrero *Drugstore* representarán el establecimiento del Señor Morgan donde Emilia y Jorge hacen ver al espectador que nacieron el uno para el otro. Dos ventanas añadidas a las bases, una mesa y los bancos representarán la Iglesia Congregacionista; el escenario vacío y en primer término izquierda una base con el letrero de "cementerio" nos marcarán el paso de Emilia hacia su muerte. Las escenas serán sencillas, el color será resaltado por la iluminación.

El Traspunte marca la necesidad de capacidad inventiva del público, la Calle Mayor quedará situada en proscenio, derecha actor, correrá desde ese punto hasta el final del pasillo público. Entradas y salidas continuas de los personajes por la Calle Mayor, emblema de las calles del mundo. La ruptura de la 4<sup>a</sup>. pared es evidente los cuadros se acercarán más al público. El inicio de la obra también se unificará: el telón permanecerá abierto durante toda la obra y antes que ésta comience.

Los personajes trascienden las barreras del tiempo y espacio, se involucran con el público, asumen su papel: la mujer y el hombre desde las localidades esperan que el Profesor Willard y el Señor Webb les expliquen cómo es el pueblo de Grover's Corners.

La iluminación será importante para los cambios escenográficos; los personajes tendrán sus espacios para la soledad. Jorge y Emilia realizan sus labores escolares, sólo la luz de la luna y de una vela los acompaña. La niña está ansiosa, la luna llena es perturbadora. Rebeca piensa que se acercará cada día más a la tierra y que un día explotará,

Jorge en su practicidad cree que si esto ocurriera algún científico ya lo hubiera hecho saber a los demás.

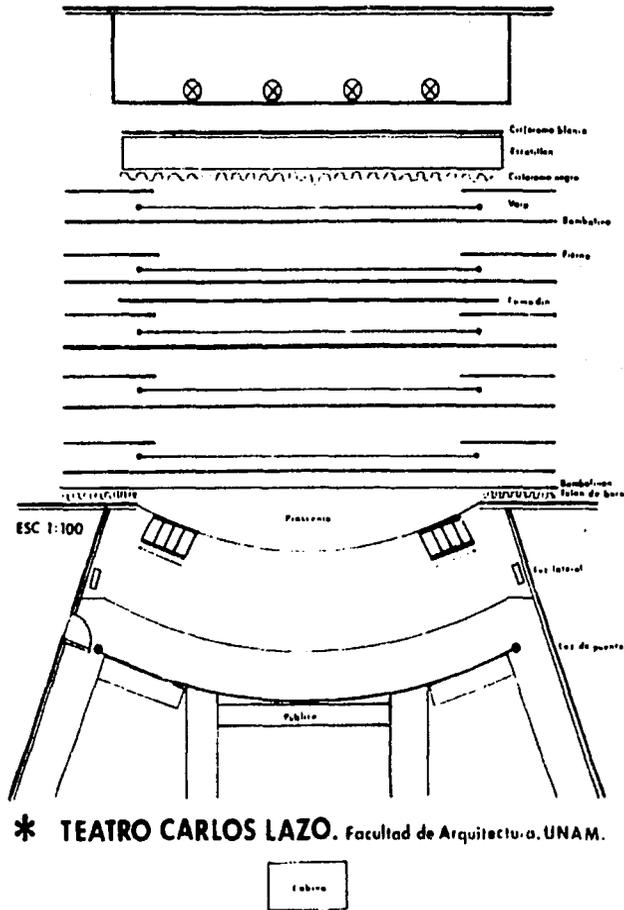
En el entreacto entre el primero y segundo acto: "la mente de Dios", el personaje de Niño sostendrá un catalejo, el ciclorama será alumbrado con dos gobos que representen el espacio sideral en constante movimiento, "el acto en la eternidad". Niño y Niña jugarán con los objetos escenográficos, los harán flotar y los colocarán en diversos lugares, hasta que adquieran la posición adecuada para que la obra continúe.

**Nuestro pueblo** es el centro del universo que incluye al espectador. El tiempo que se manejará se encuentra en un "presente perpetuo", el Traspunte habita las dos dimensiones, sala y escenario, vincula al espectador fundiendo las dos dimensiones, por eso el telón perderá su importancia.

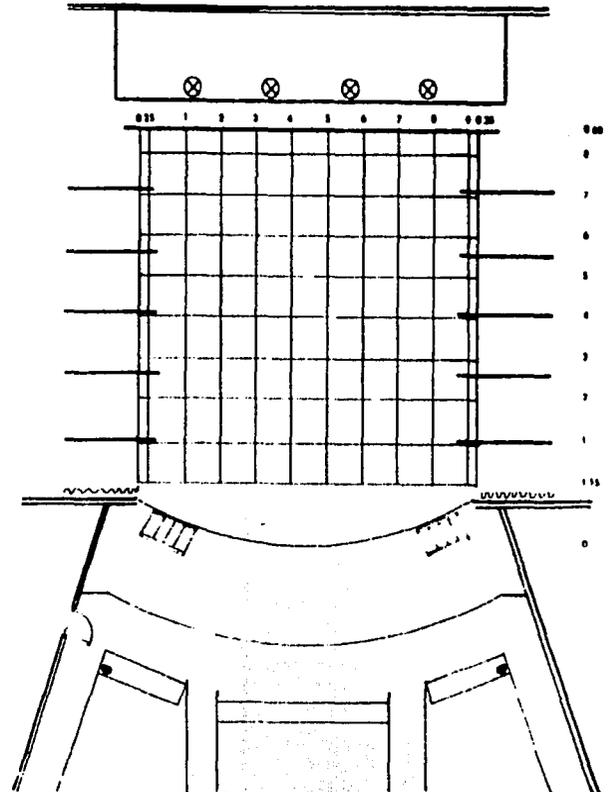
La semioscuridad en la iluminación llevará al entendimiento de la ceguera que se tiene ante el valor de la vida. La escena en que Emilia regresa a la vida y presencia su doceavo aniversario, contrastará en el manejo de la iluminación; de la semioscuridad se pasará al

resplandecimiento. El sepelio es efectuado por la mañana en la cima de la montaña, Emilia está más cerca de Dios. Los asistentes al funeral permanecerán de espaldas, ese día amaneció lloviendo, los paraguas estarán abiertos. Un gobo iluminará el ciclorama, representará ese día lluvioso en el funeral de Emilia. Una sombra caminará detrás del ciclorama, saldrá por la primera pierna. Es Emilia, la división entre los vivos y los muertos será evidente. Los fallecidos estarán sentados en el área de butaquería, haciendo latente la idea expresada por Wilder: los vivos son una manada de ciegos. No comprender el valor de la vida es igual a estar muertos. El ciclo vital se ha cumplido Emilia sólo será recordada por aquellos que la amaron y luego dada al olvido - es lo mejor para los muertos- Jorge regresa al cementerio, se despide de su esposa, dejándole una flor sobre su tumba, el viento arrecia, se transforma en el grito de dolor de una muerte sin retorno. El traspunte se despide del público, un gobo marca la presencia del anochecer, del fin de la jornada y de la obra. Oscuro total.

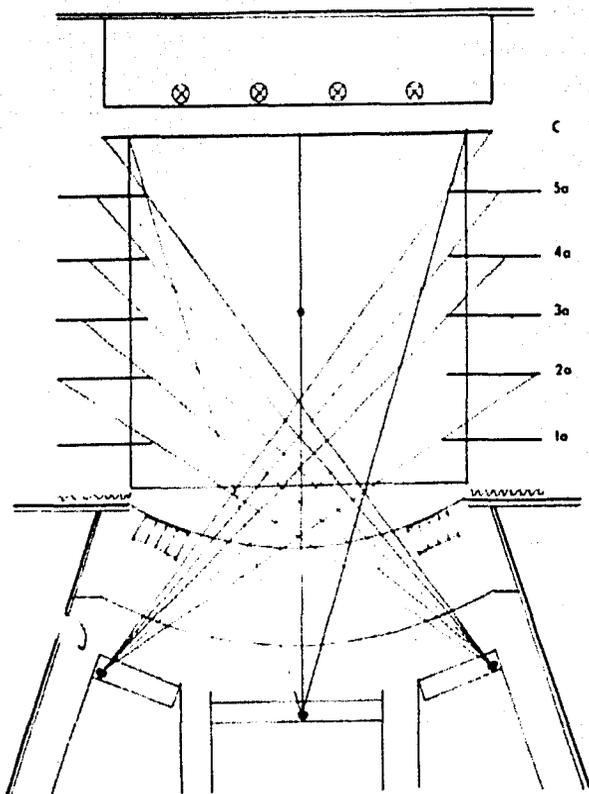
### 4.3 Propuesta escenográfica de la obra *Nuestro Pueblo*.



Escenario: división en metros.



Isóptico



CODIGOS DE ILUMINACIÓN.



LEEKO



FRESNEL



CAÑÓN



DIABLA



PAR

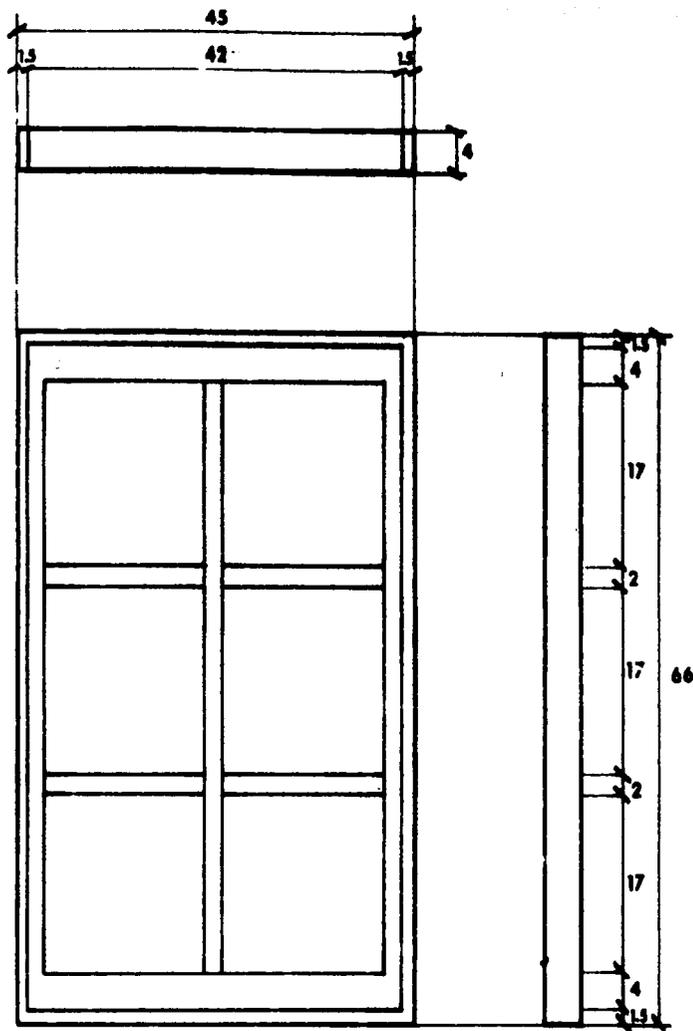
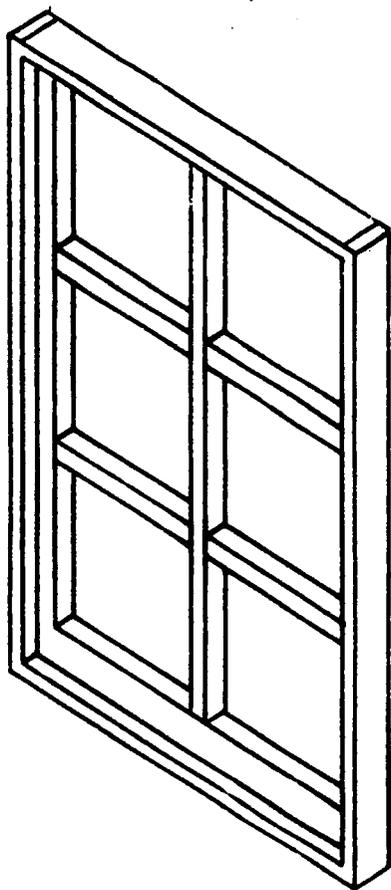


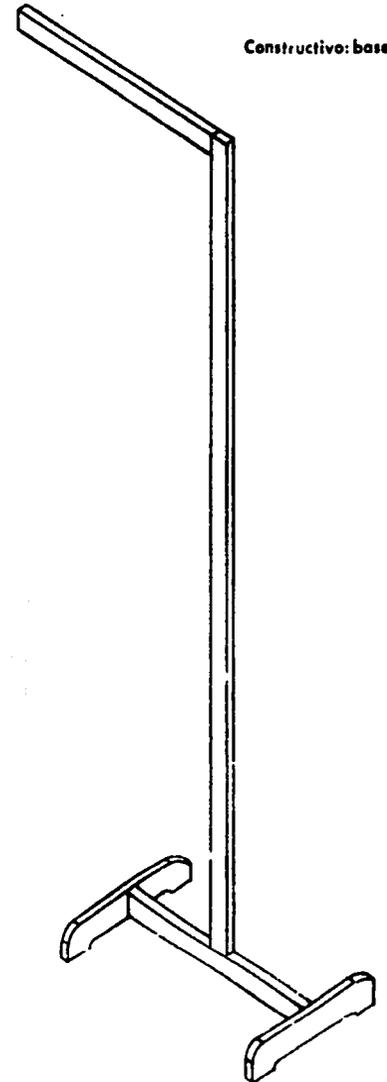
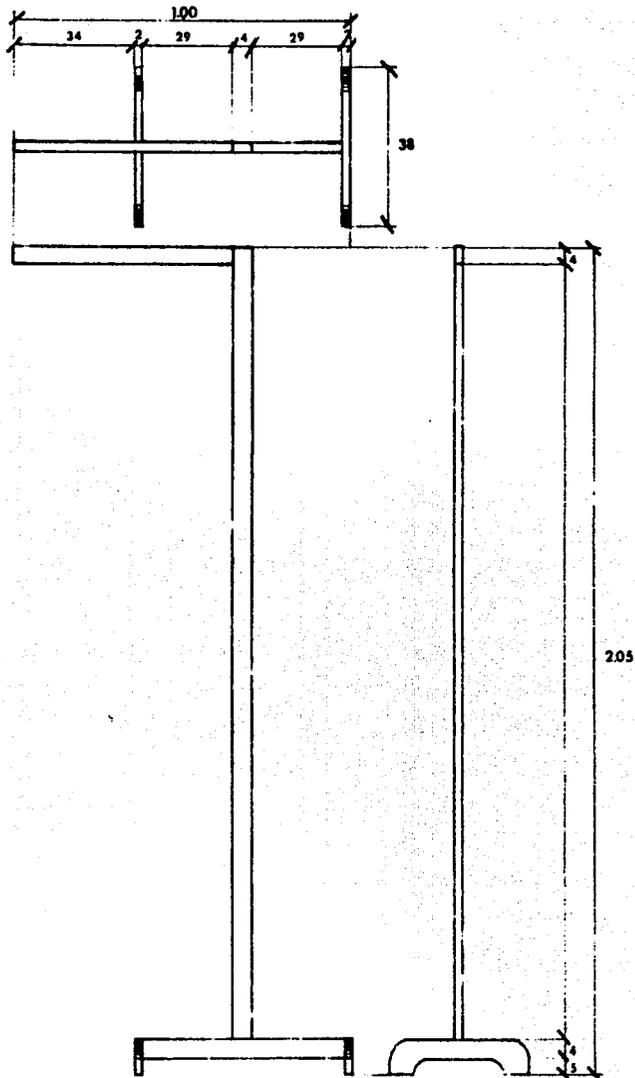
CENITAL





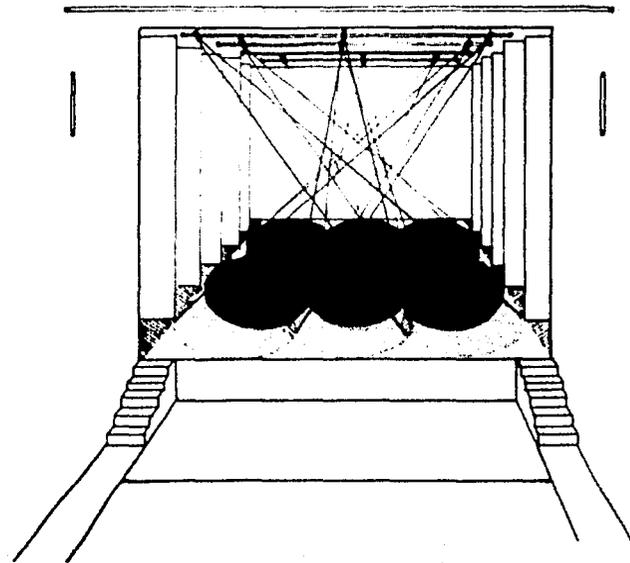
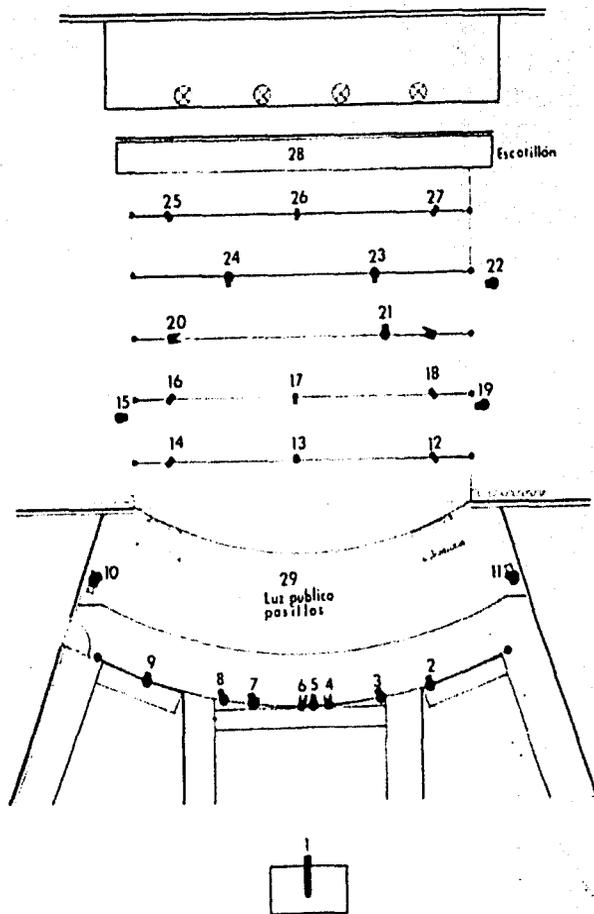
Constructivo: ventana.





Constructivo: base.

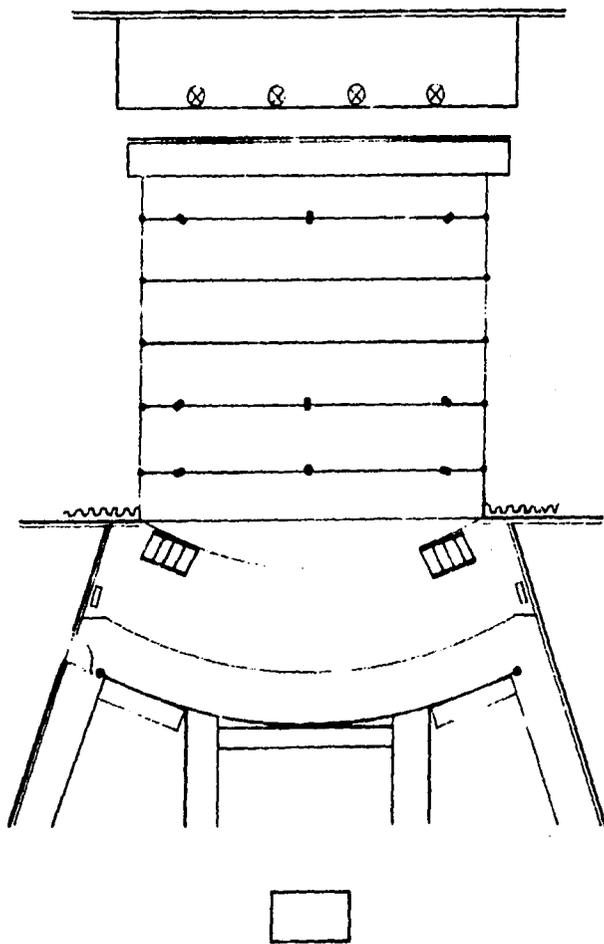
Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



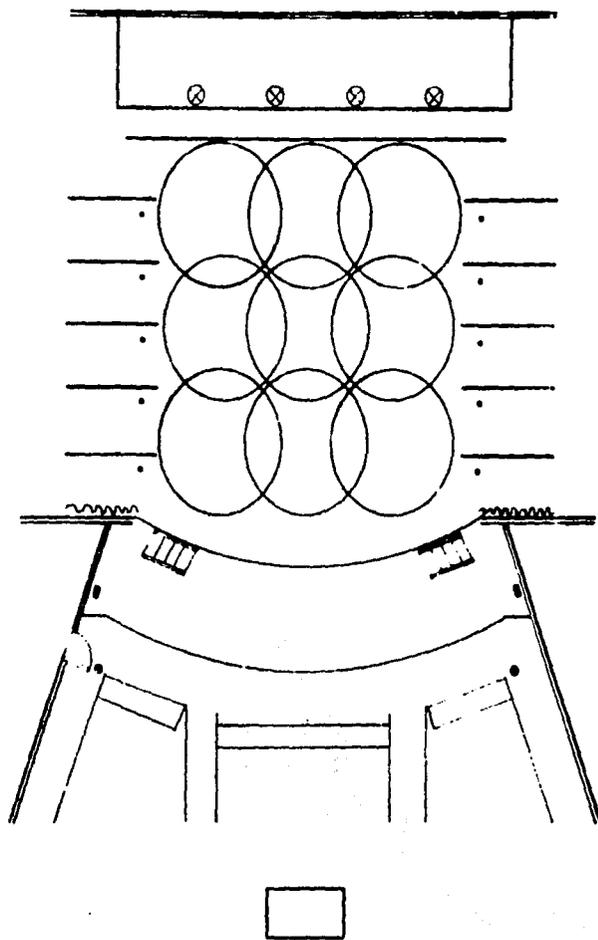
LUZ GENERAL.

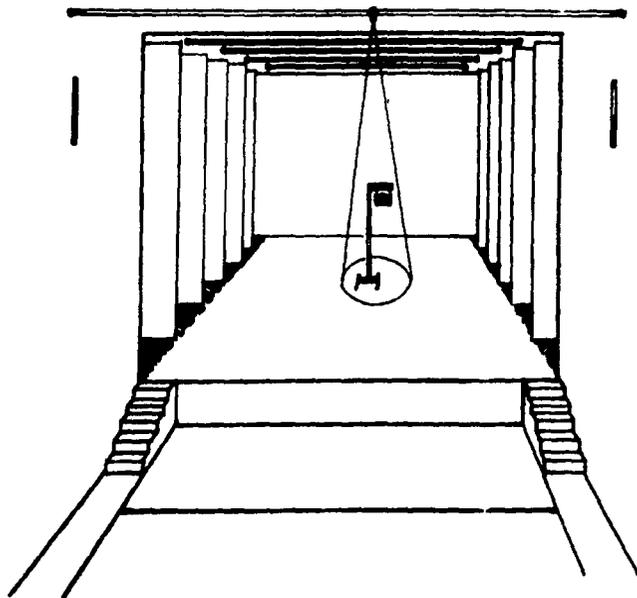
Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.

LUZ GENERAL



Gráfica: proyección de la luz.



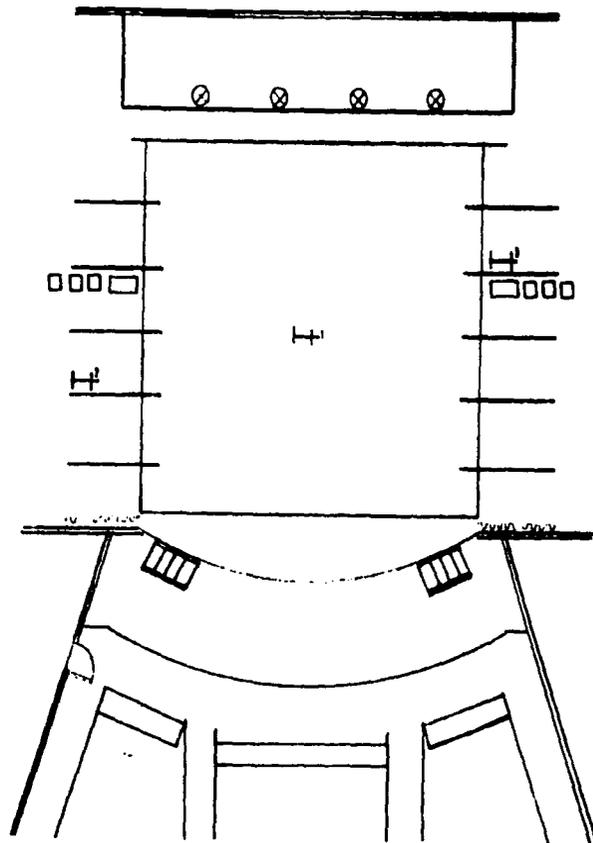


INICIO DE OBRA.

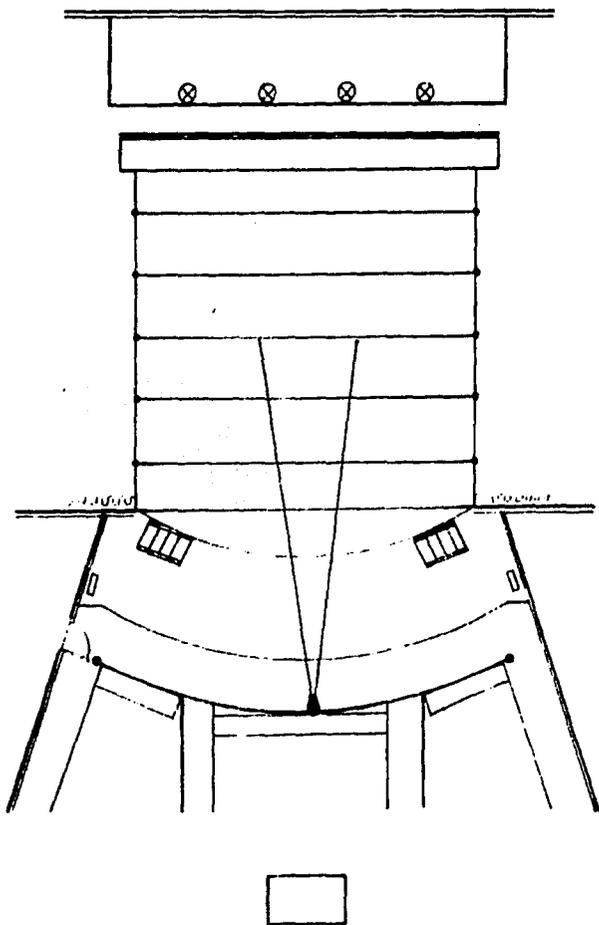
Gráfica: elementos escenográficos.

INICIO DE OBRA.

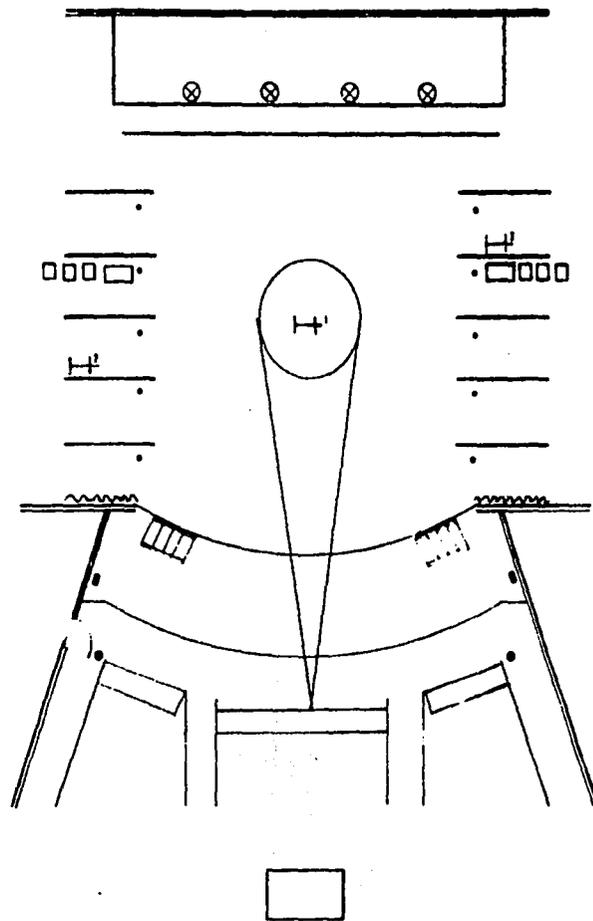
ACTO I. ESC 0.

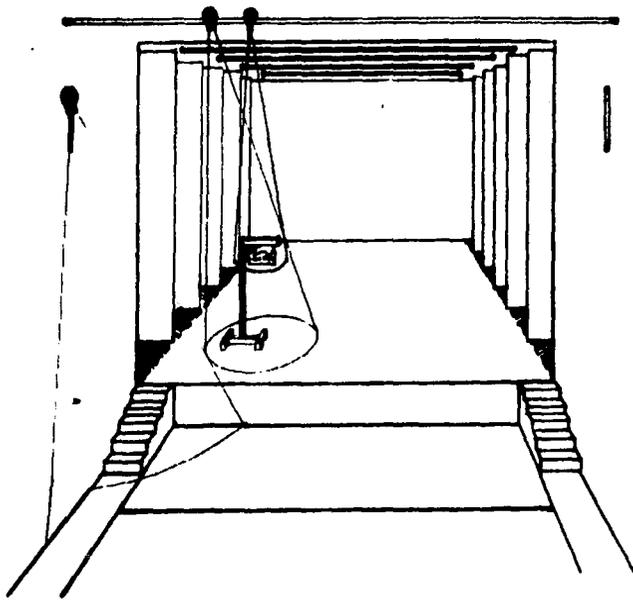


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



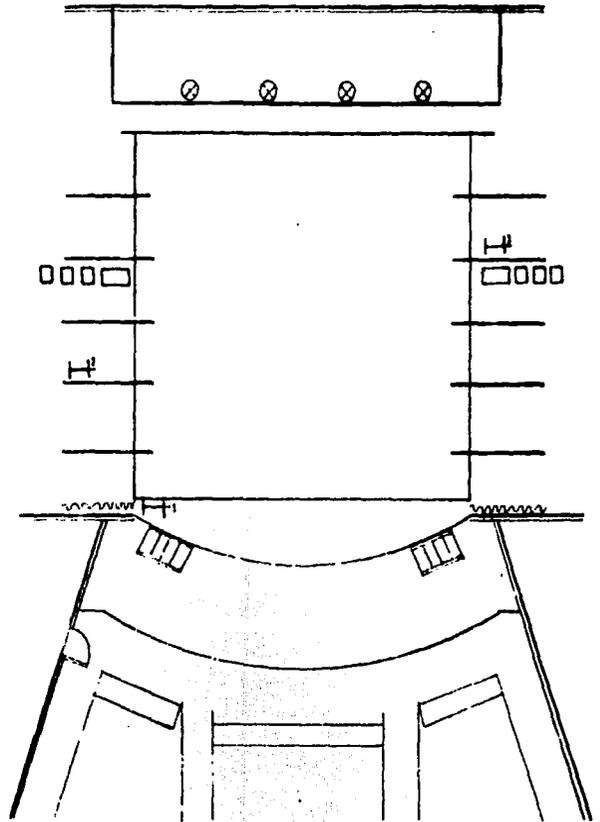


CALLE MAYOR.

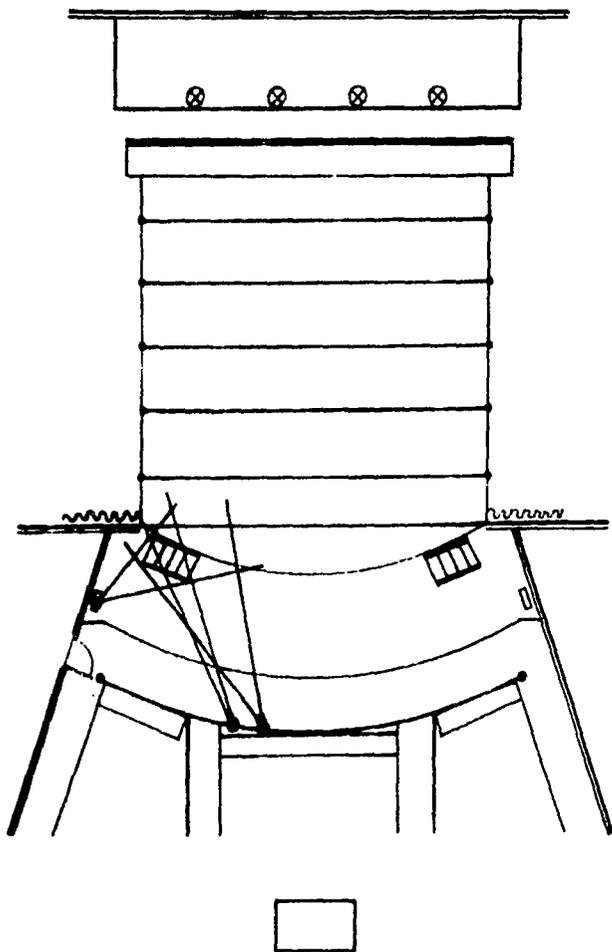
Gráfica: elementos escenográficos.

CALLE MAYOR.

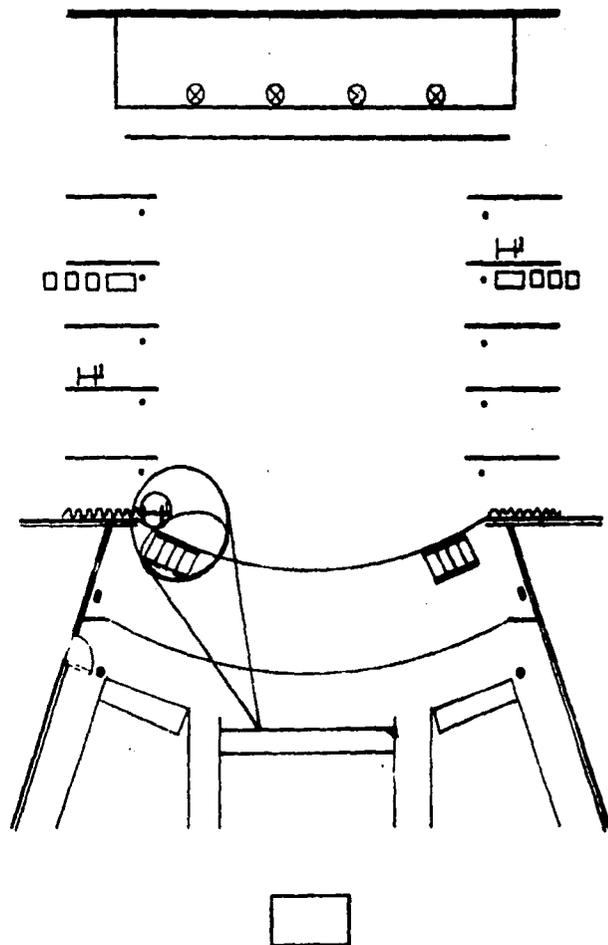
ACTO I. ESC 1.

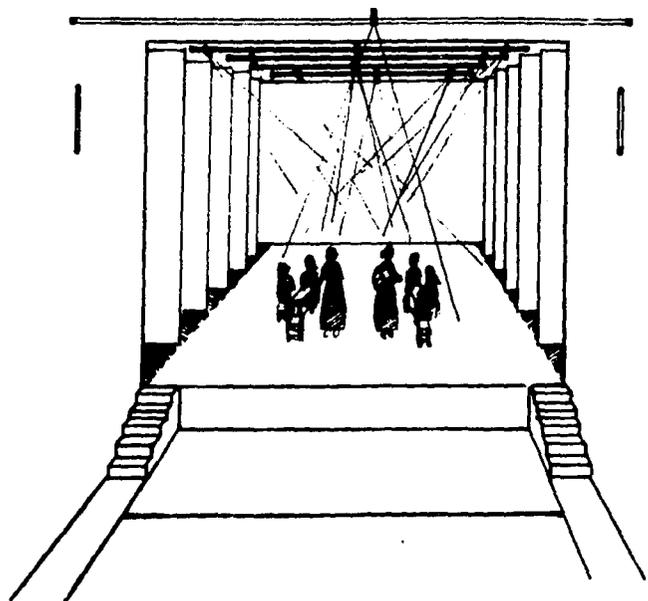


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



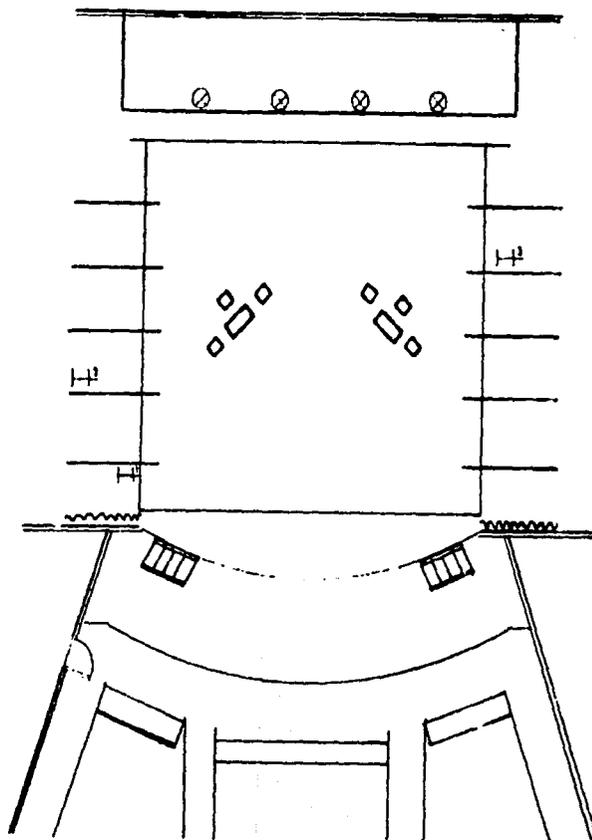


CASA DE LOS GIBBS Y WEBB.

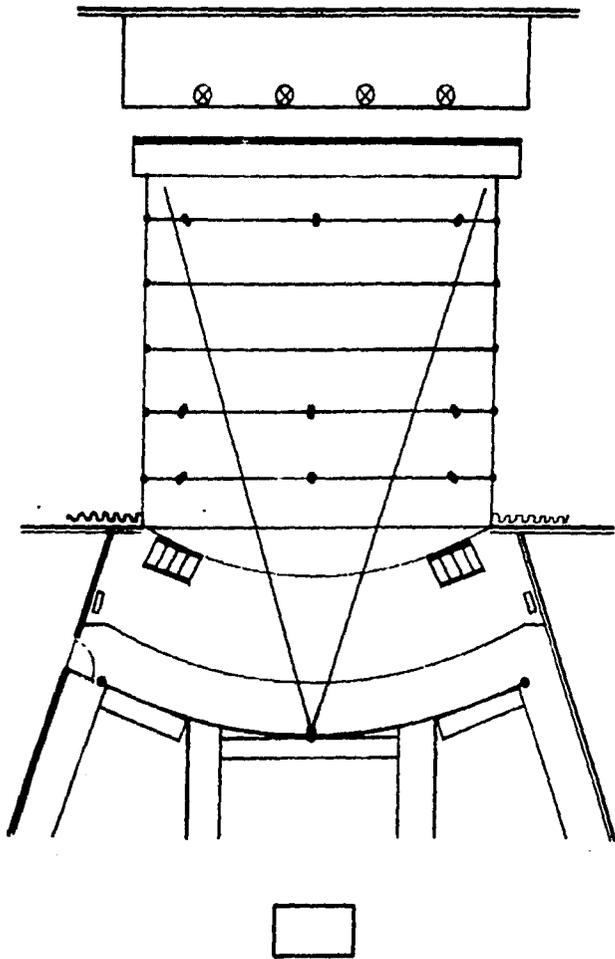
Gráfica: elementos escenográficos

CASA DE LOS GIBBS Y WEBB.

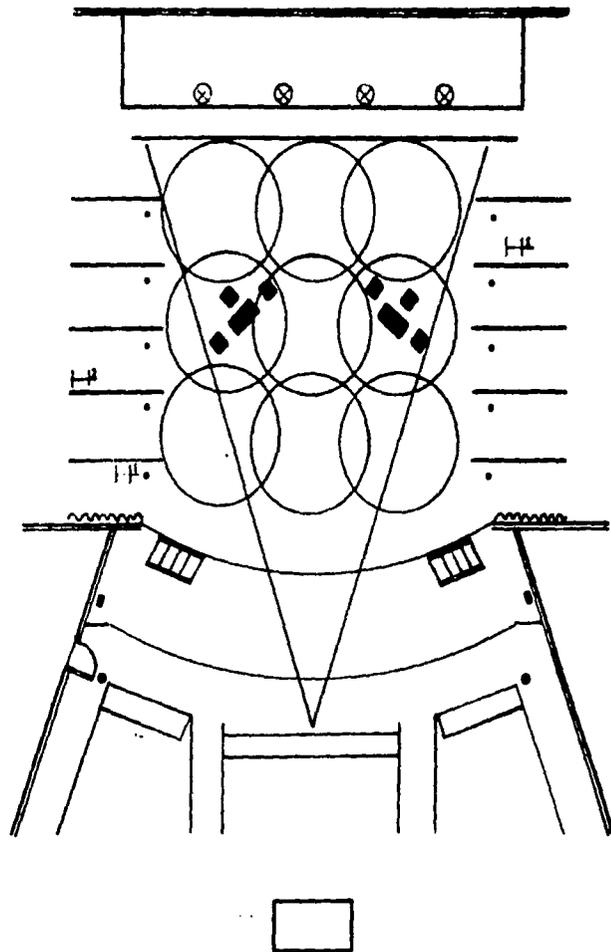
ACTO I. ESC. I.

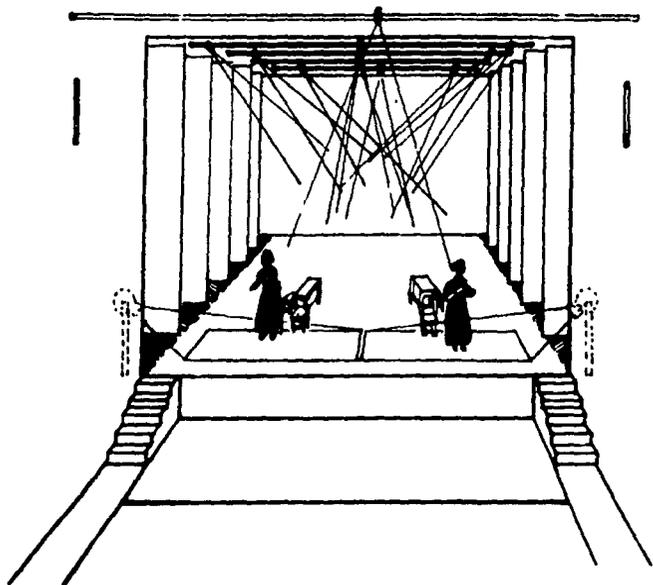


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



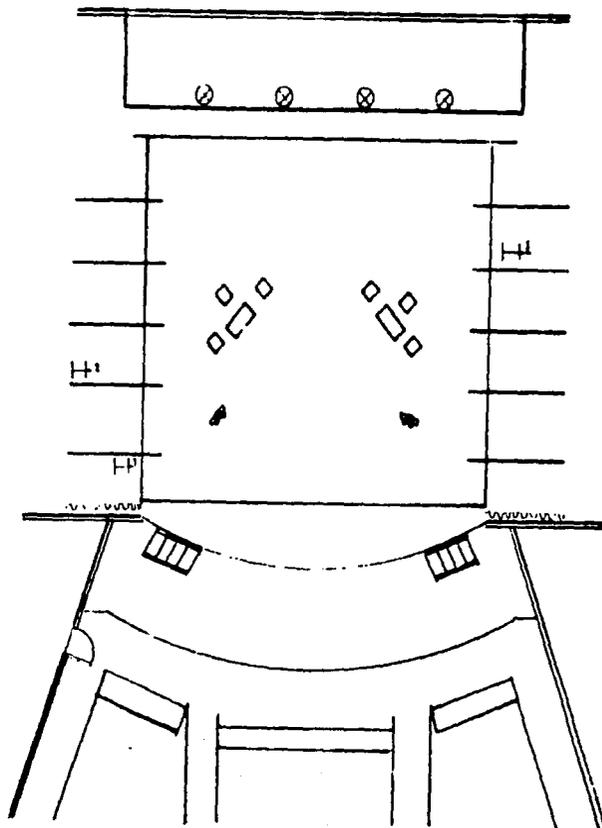


HUERTOS: Sra. Gibbs y Sra. Webb.

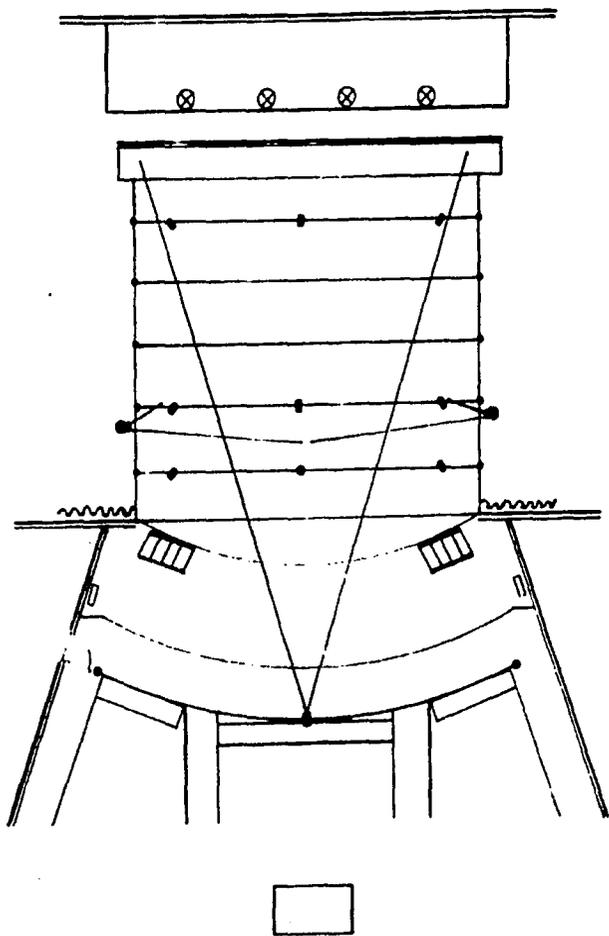
Gráfica: elementos escenográficos.

HUERTOS: Sra. Gibbs y Sra. Webb.

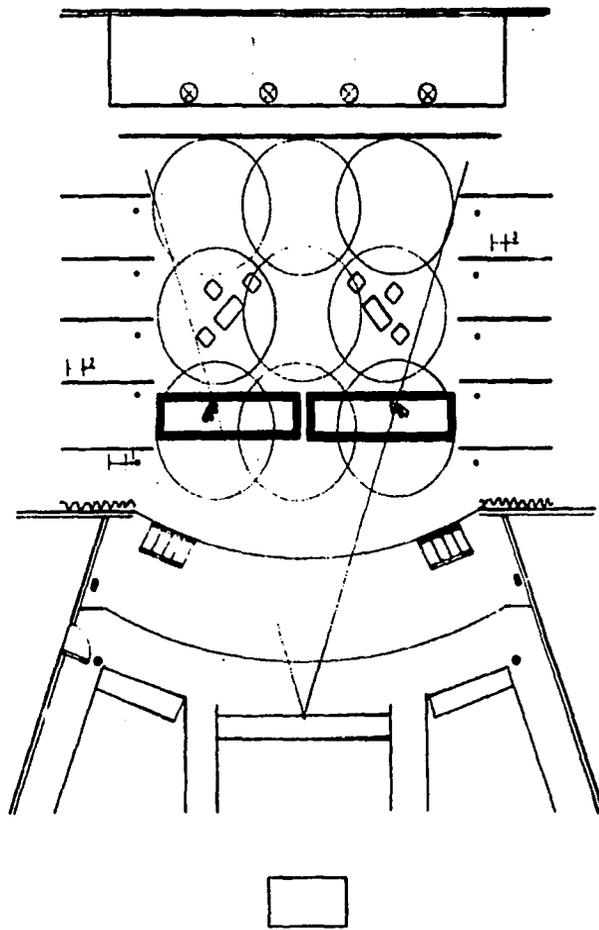
ACTO I. ESC 1.

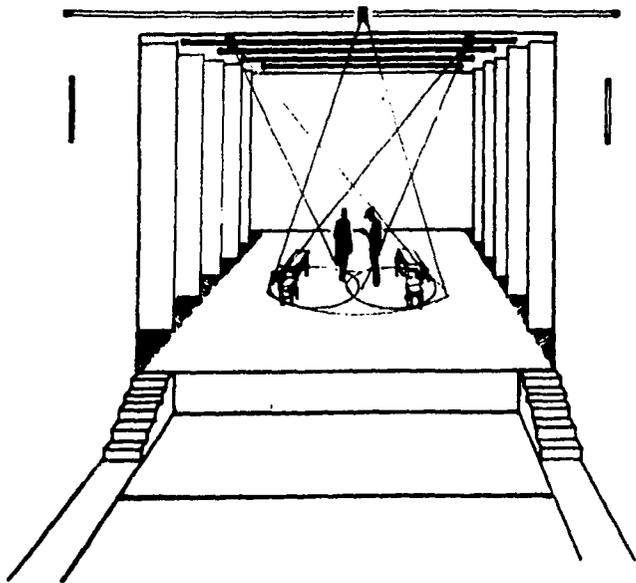


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



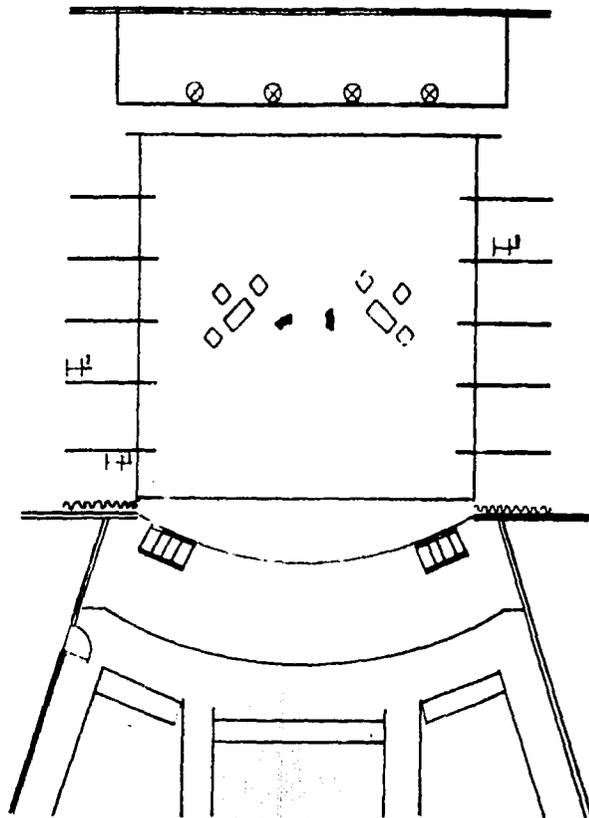


COMENTARIOS: Profesor Willard y  
Señor Webb.

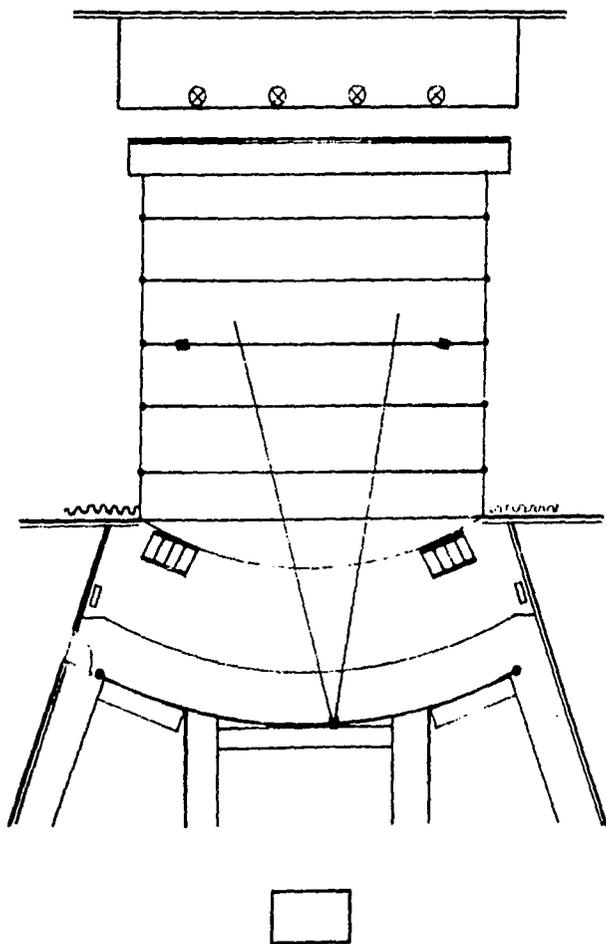
Gráfica: elementos escenográficos.

COMENTARIOS: Profesor Willard y Señor Webb

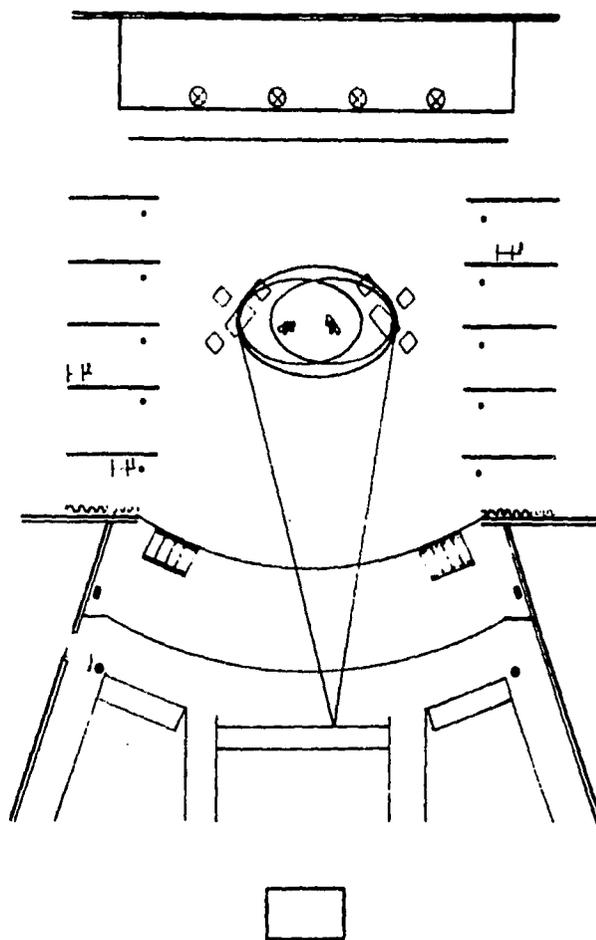
ACTO I. ESC 2.

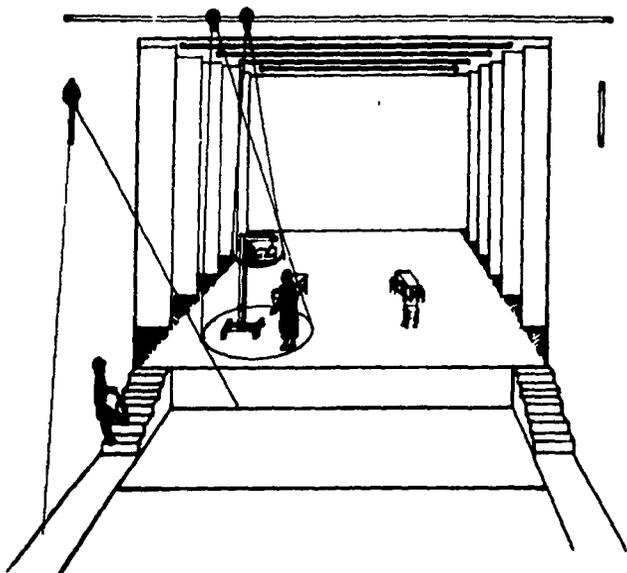


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.





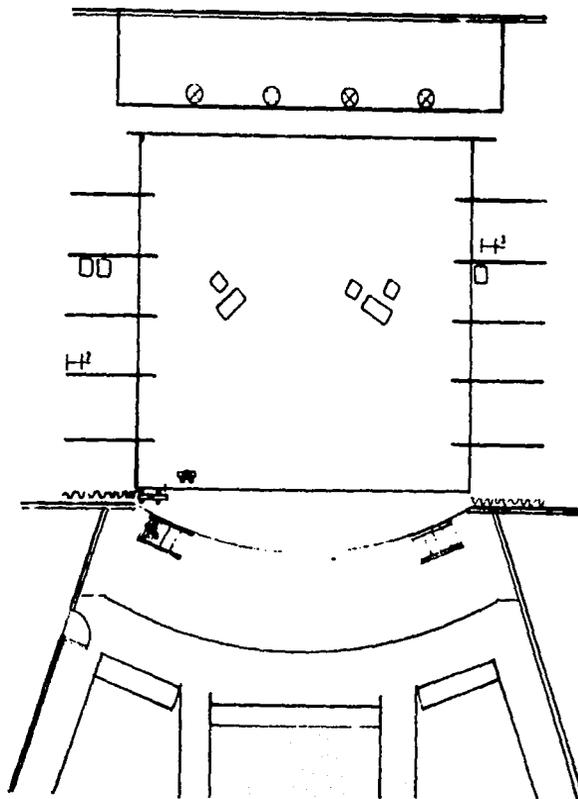
SALIDA DE LA ESCUELA por la Calle Mayor, encuentro de  
Jorge y Emilia.

Gráfica: elementos escenográficos.

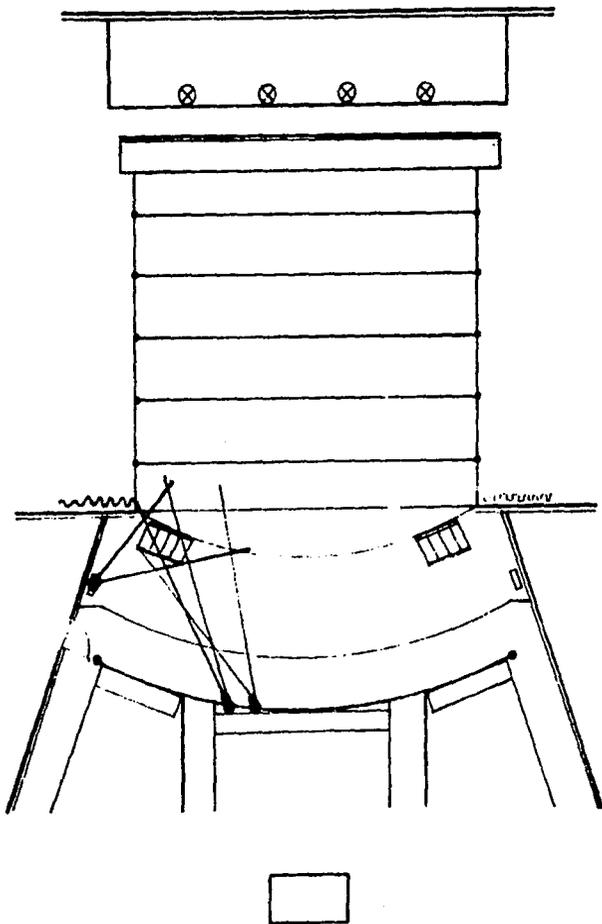
SALIDA DE LA ESCUELA por la Calle Mayor, encuentro de Jorge y Emilia.

ACTO I

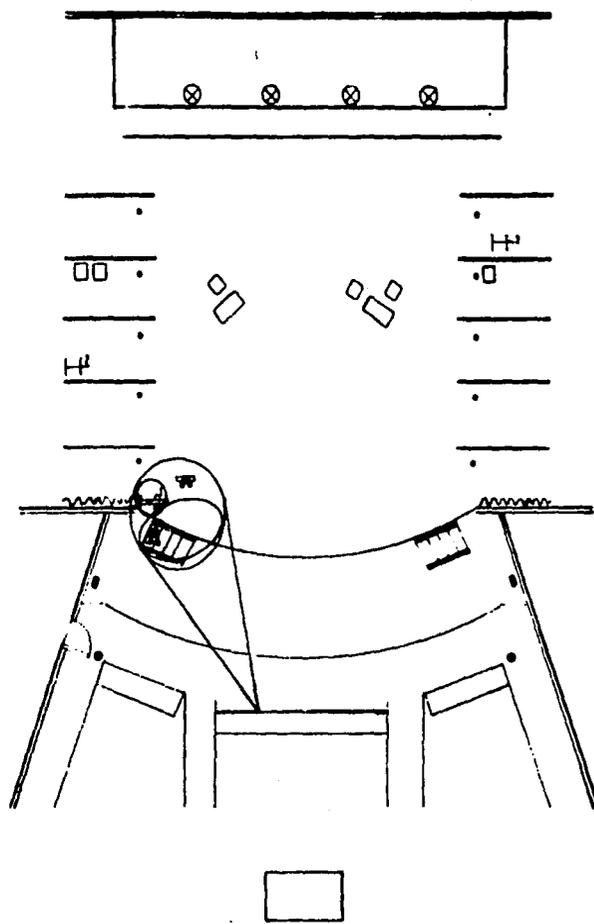
ESC. 3.

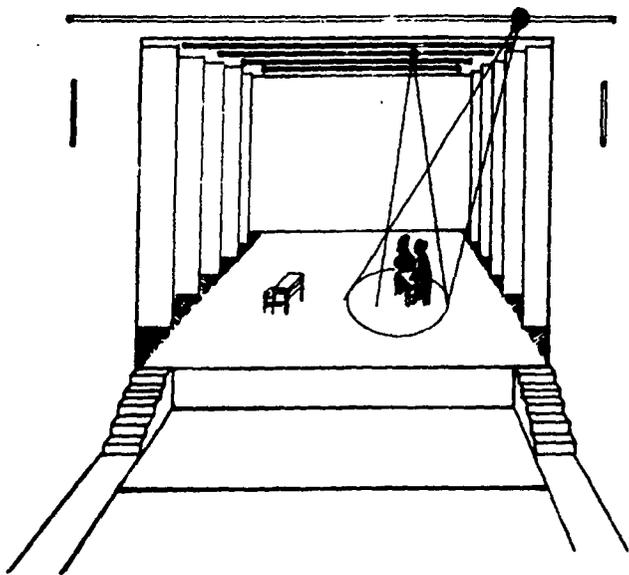


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



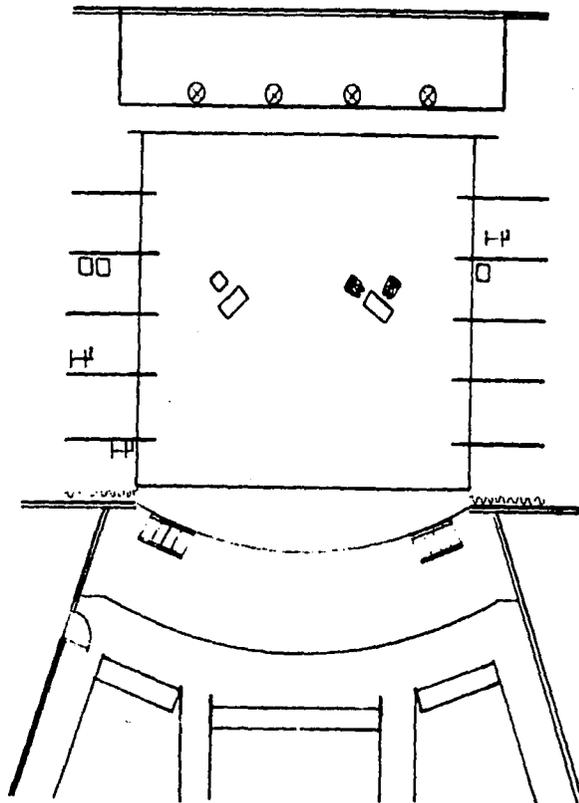


EMILIA AYUDA A SU MAMÁ.

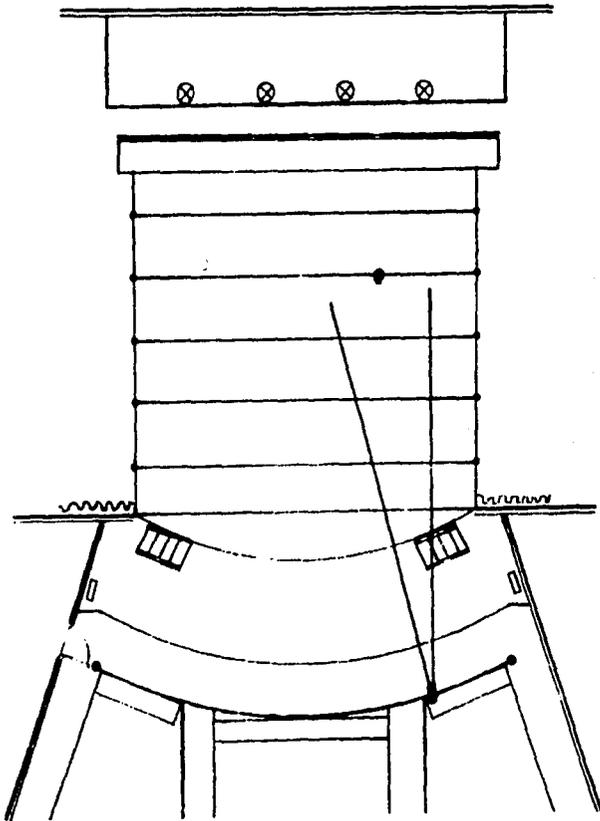
Gráfica: elementos escenográficos

EMILIA AYUDA A SU MAMA.

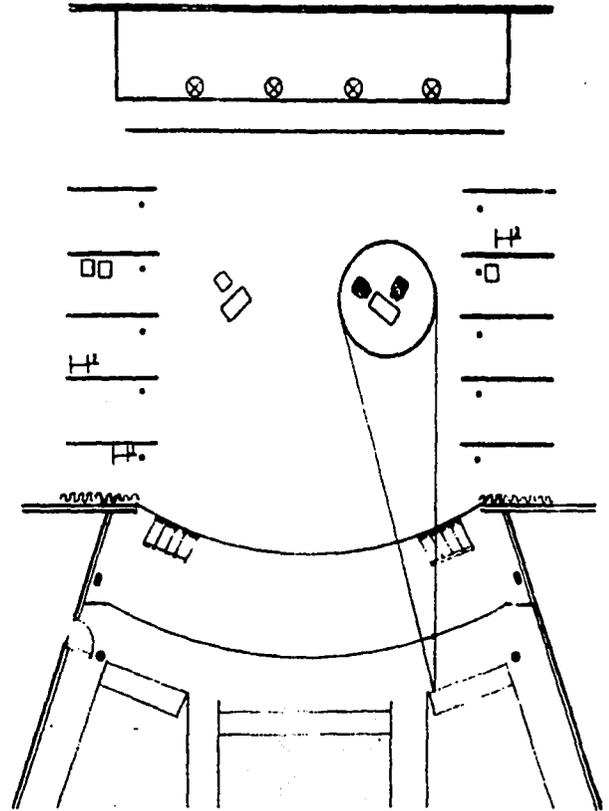
ACTO I. ESC 3

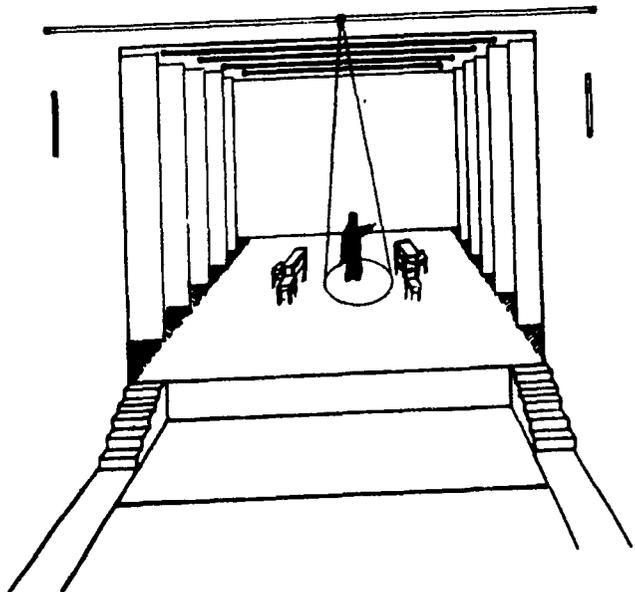


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.





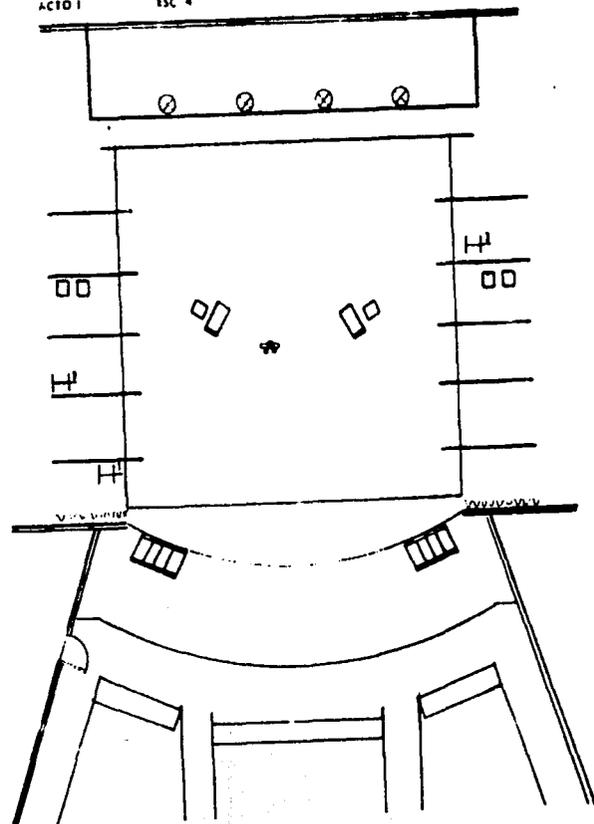
COMENTARIOS: Traspunte.

Gráfico: elementos escenográficos.

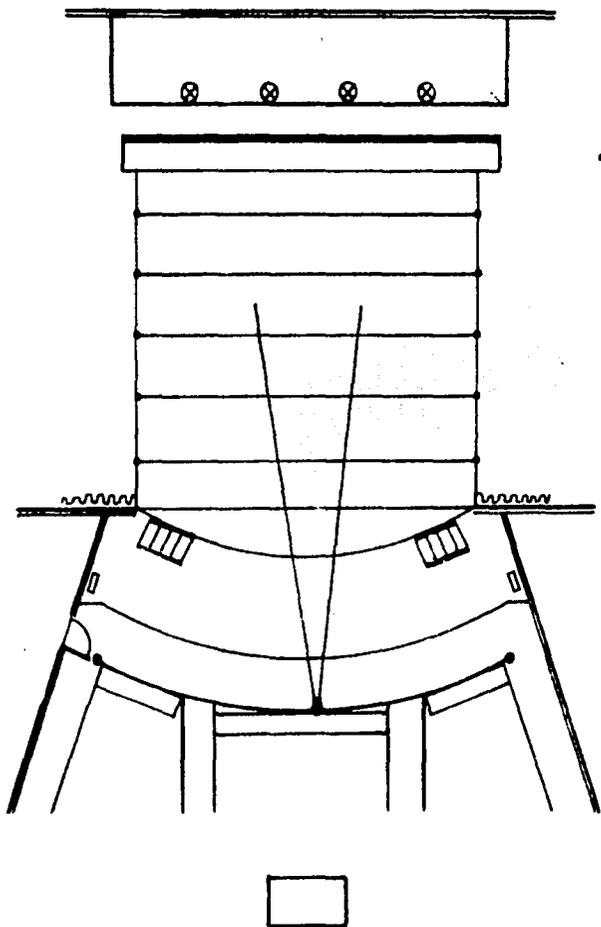
COMENTARIOS: Traspunte.

ACTO I

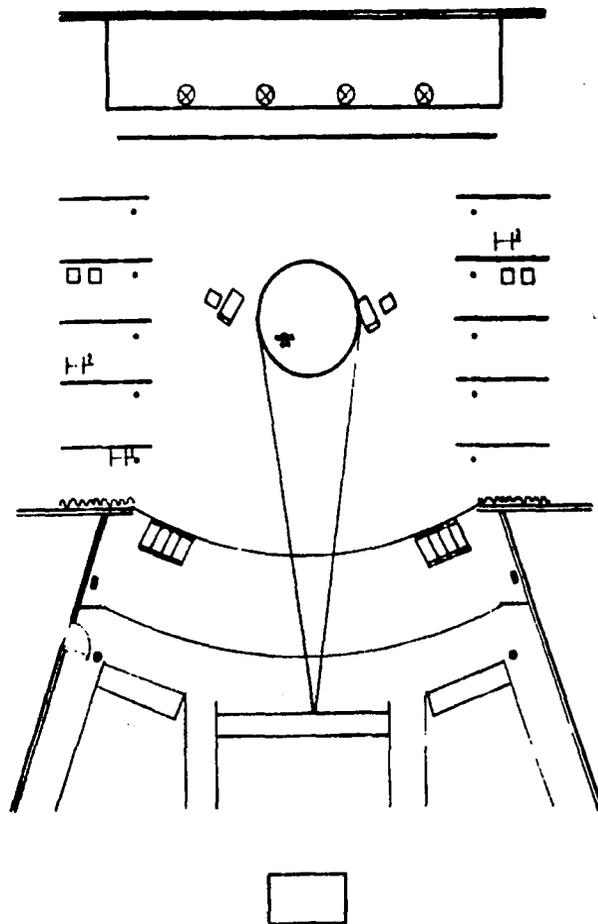
ESC. 4

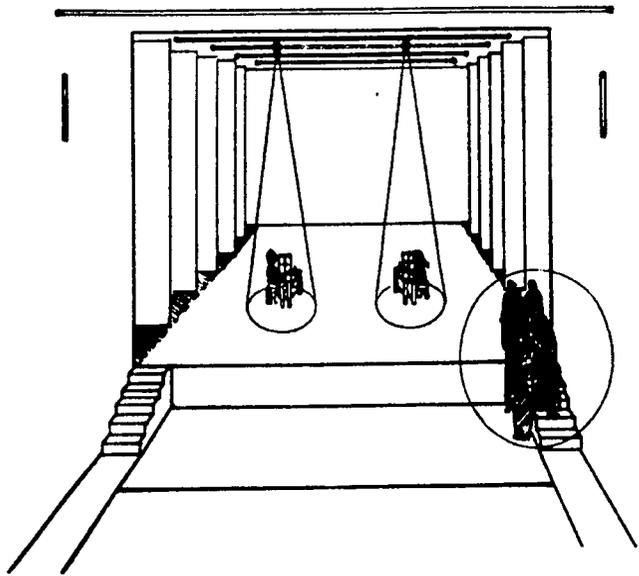


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



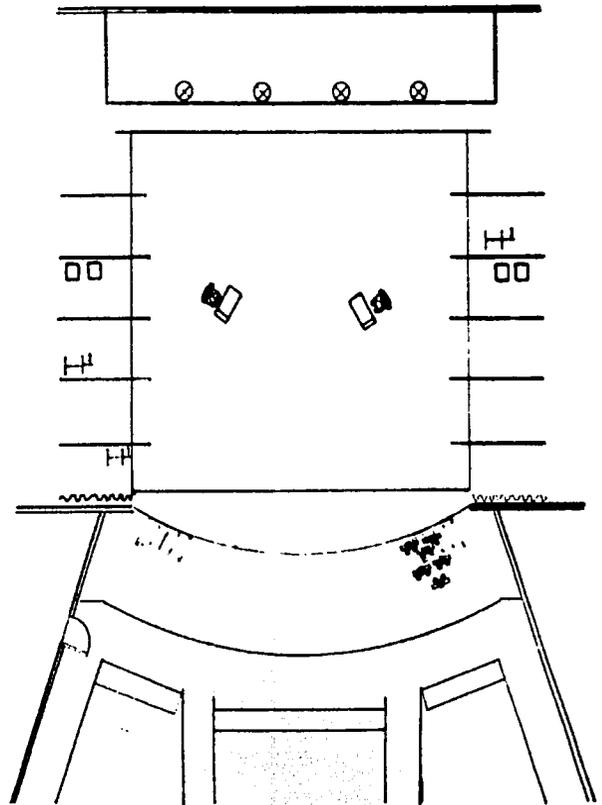


LABORES ESCOLARES: Jorge y Emilia.  
ENSAYO DEL CORO.

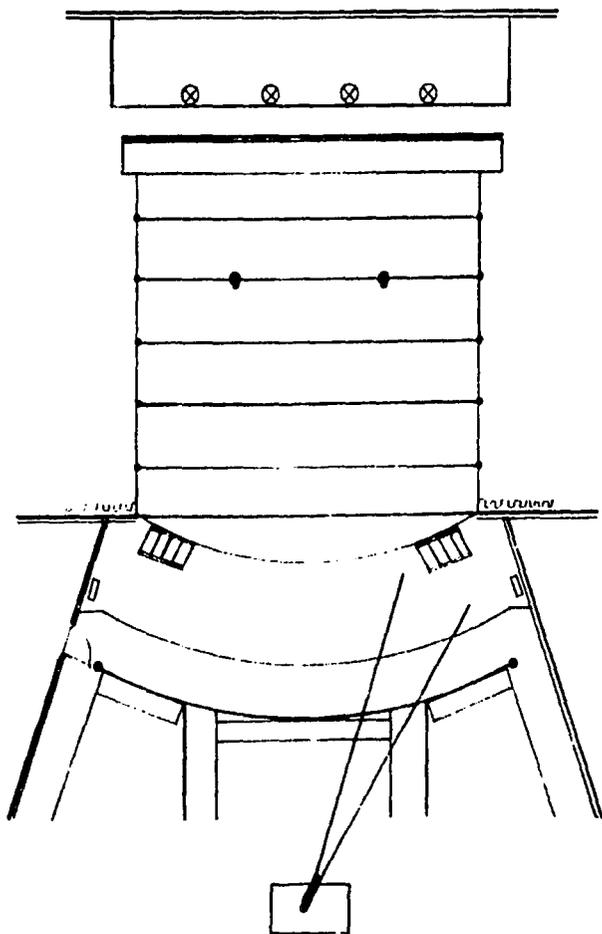
Gráfica: elementos escenográficos.

LABORES ESCOLARES: Jorge y Emilia. ENSAYO DEL CORO.

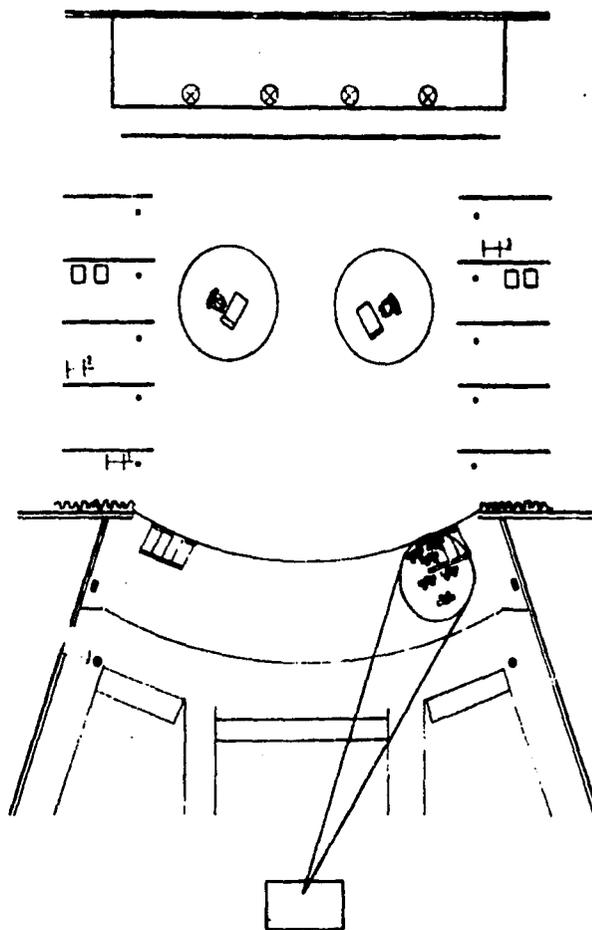
ACTO I. ESC. 4.

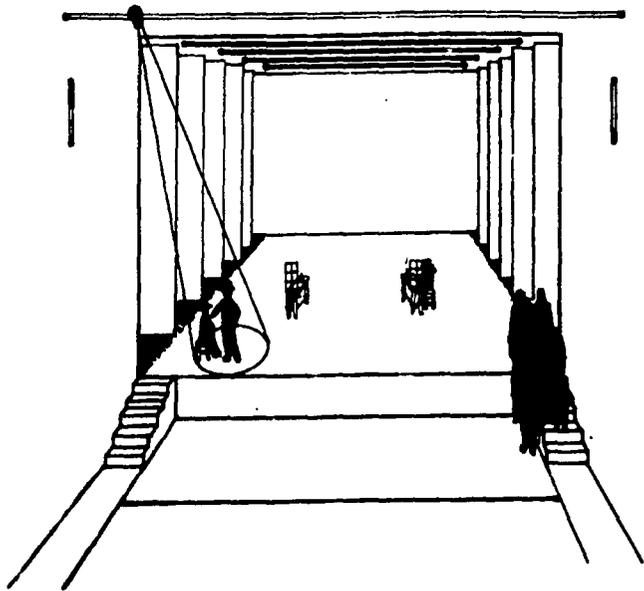


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



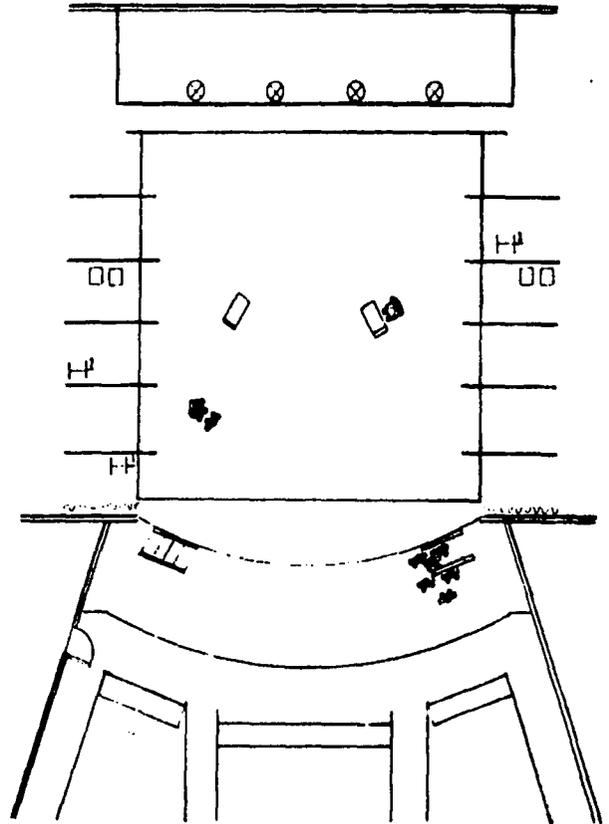


REGAÑO A JORGE.

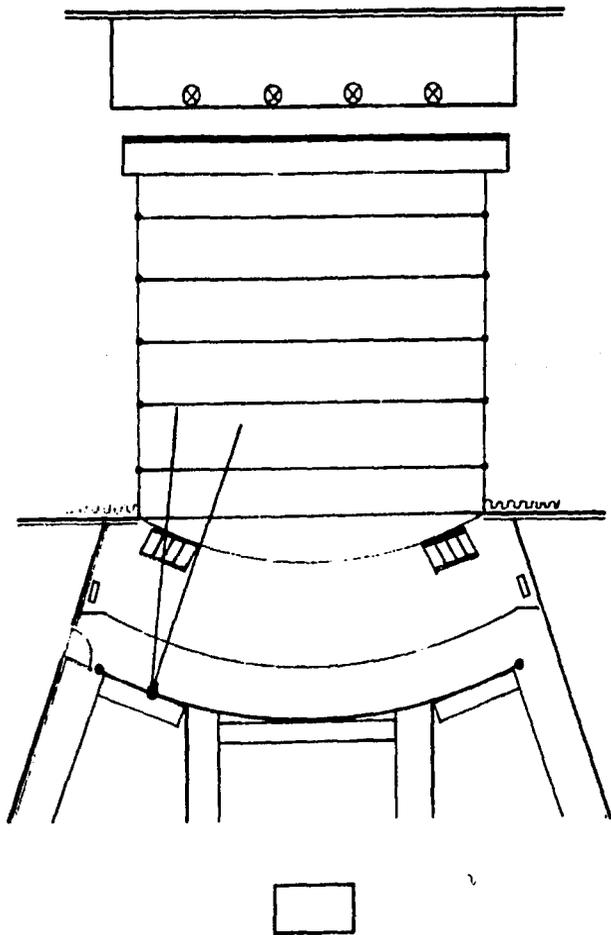
Gráfico: elementos escenográficos.

REGAÑO A JORGE.

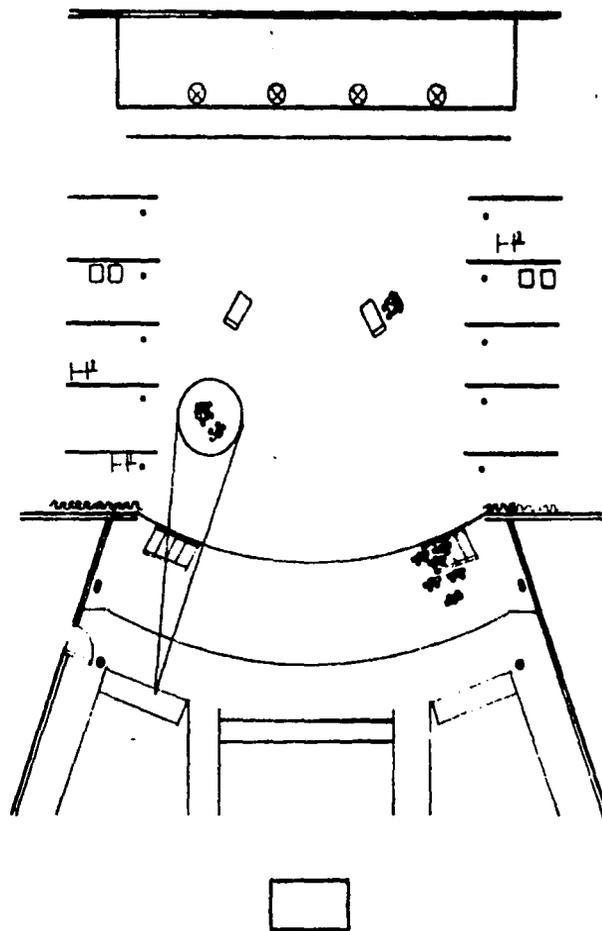
ACTO I. ESC 4.

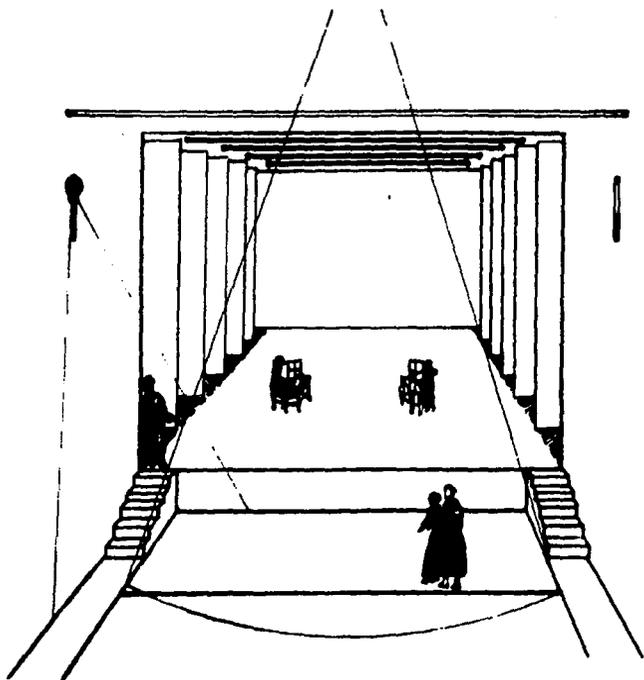


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



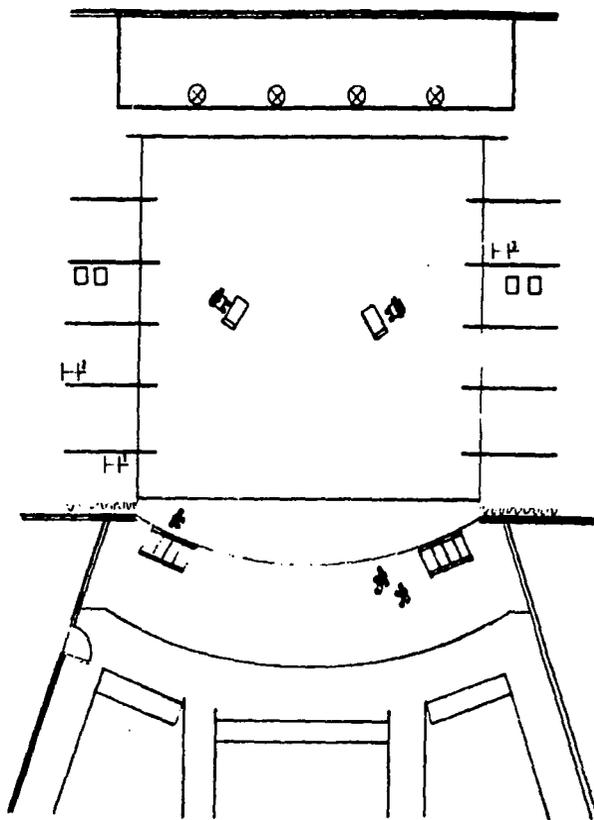


CALLE MAYOR: las mujeres regresan del ensayo.

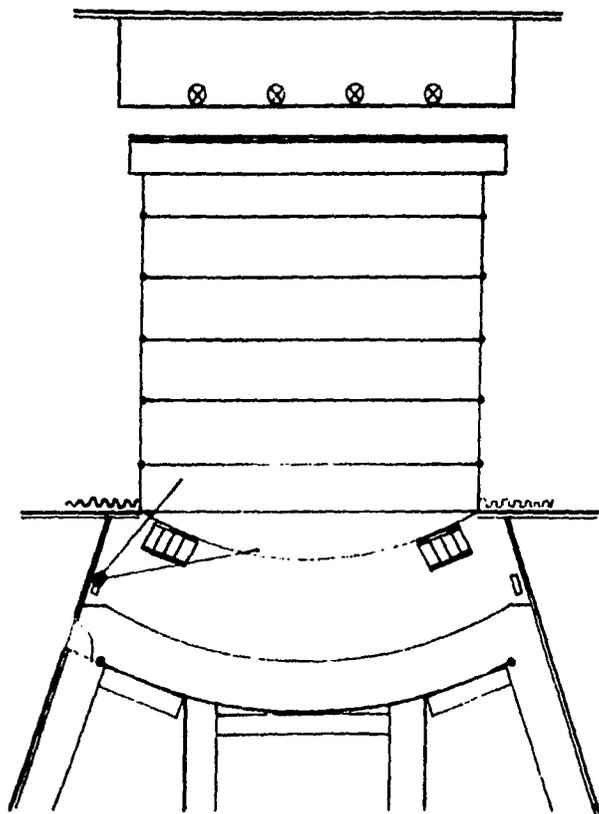
Gráfica: elementos escenográficos.

CALLE MAYOR: las mujeres regresan del ensayo.

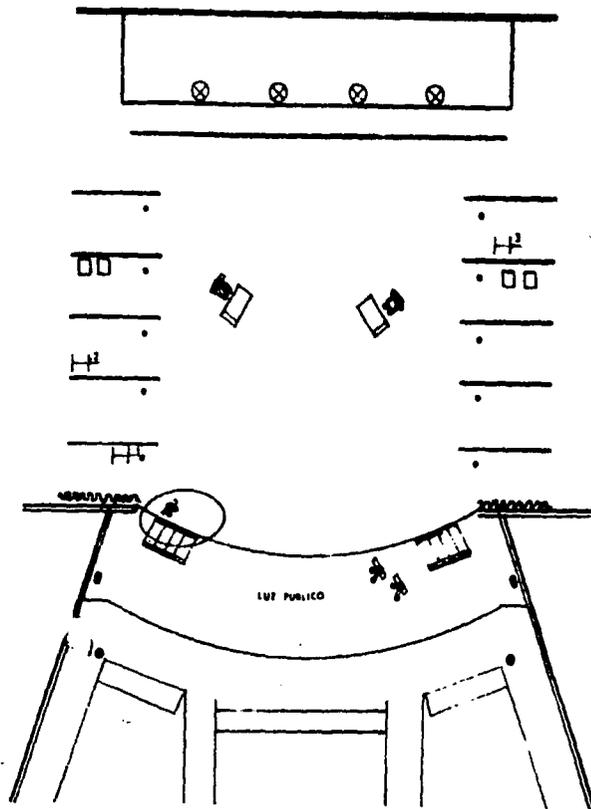
ACTO 1. ESC 4.

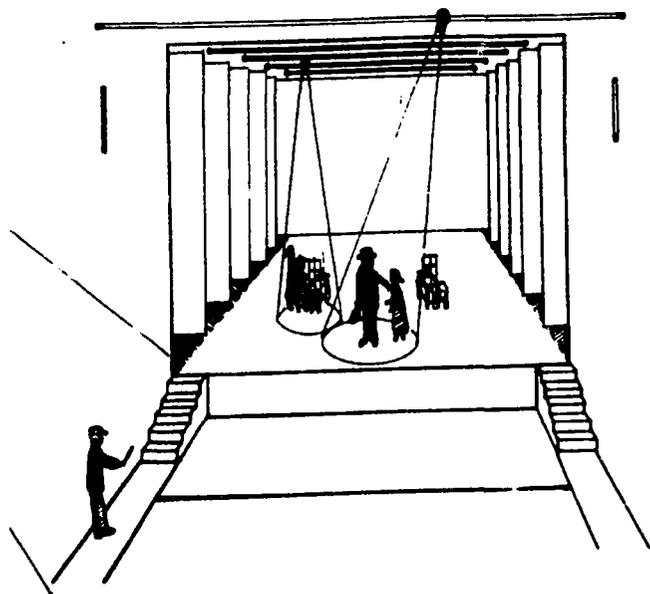


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



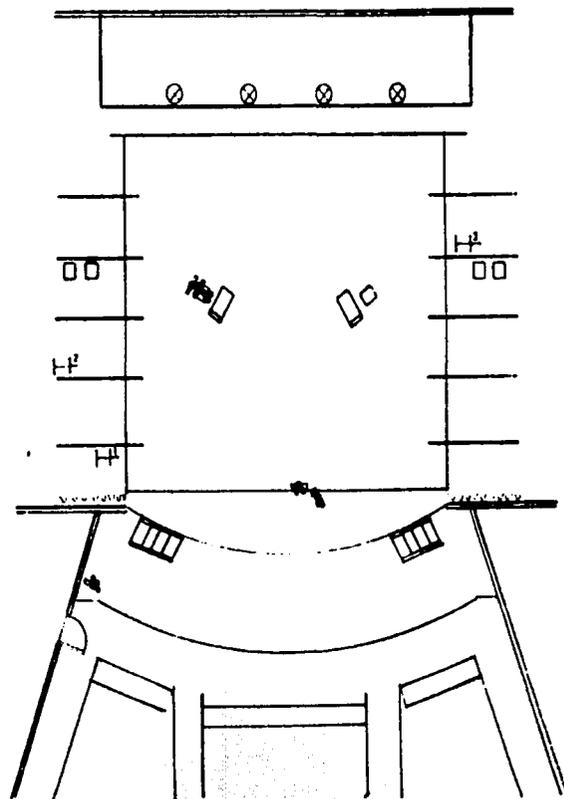


LA LUNA ES TERRIBLE.

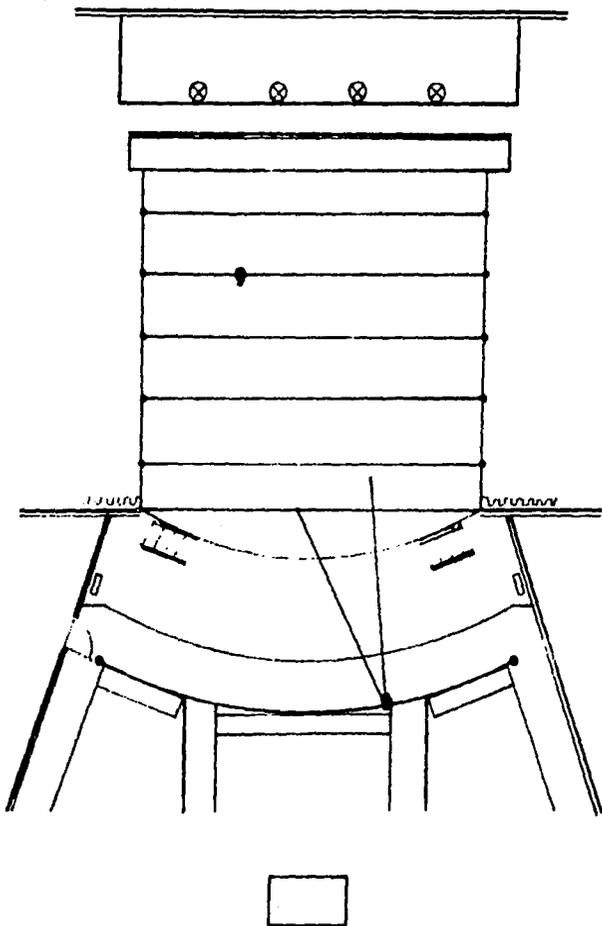
Gráfica: elementos escenográficos.

LA LUNA ES TERRIBLE

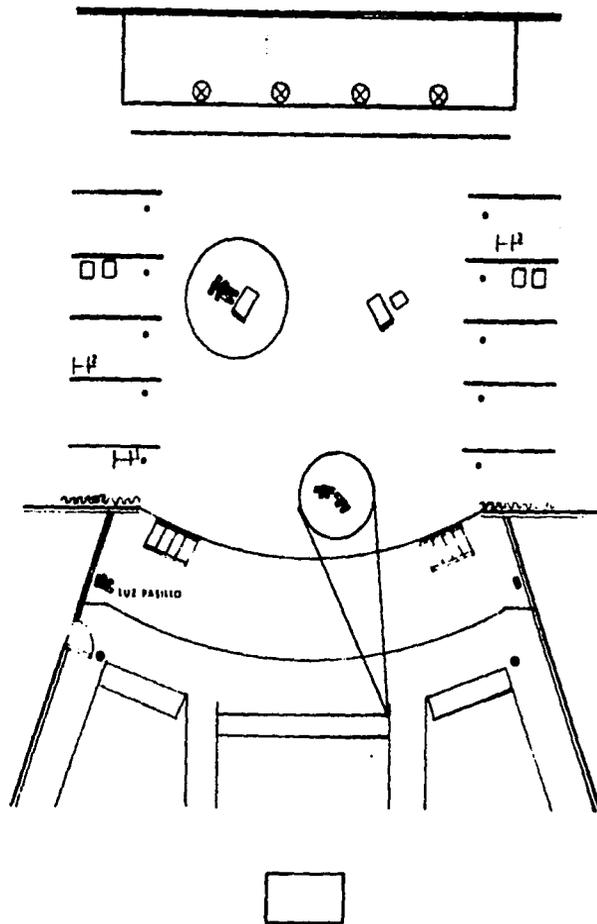
ACTO I. ESC 3.

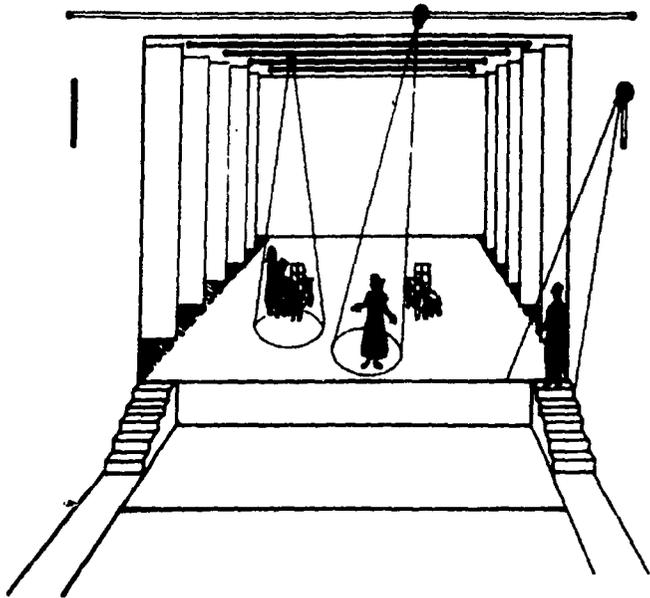


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



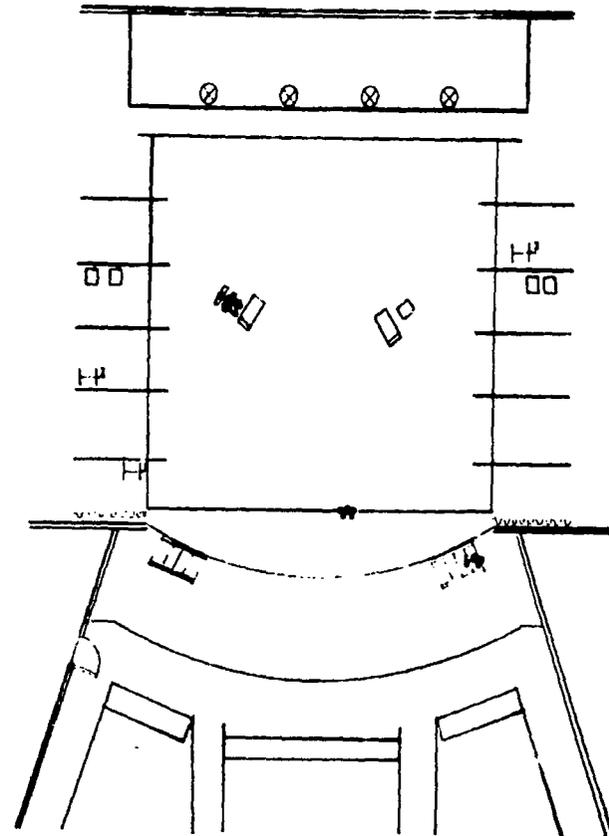


LA MENTE DE DIOS: Jorge y Rebeca.  
TRASPUNTE: telón.

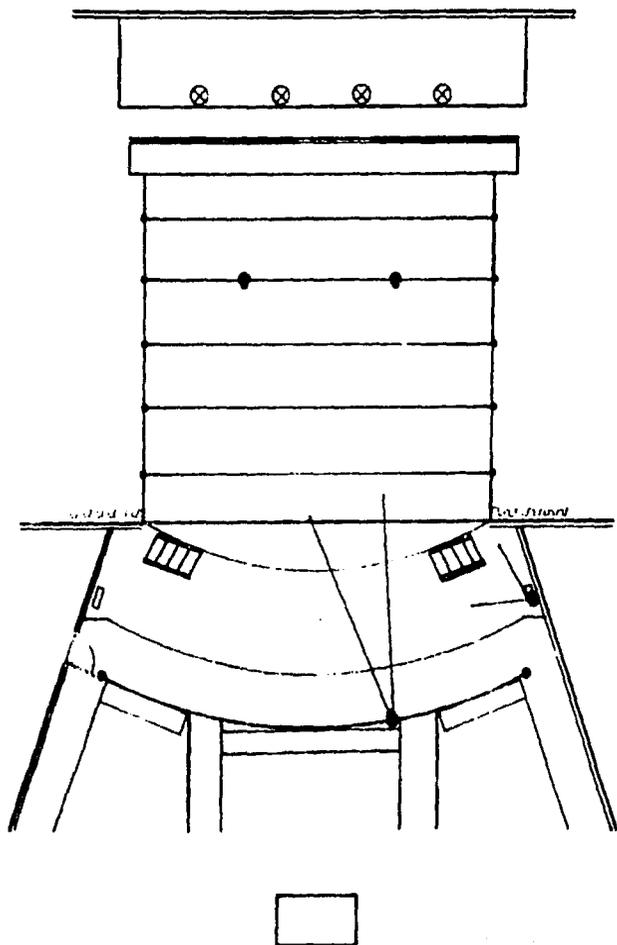
Gráfica: elementos escenográficos.

LA MENTE DE DIOS: Jorge y Rebeca. TRASPUNTE: telón.

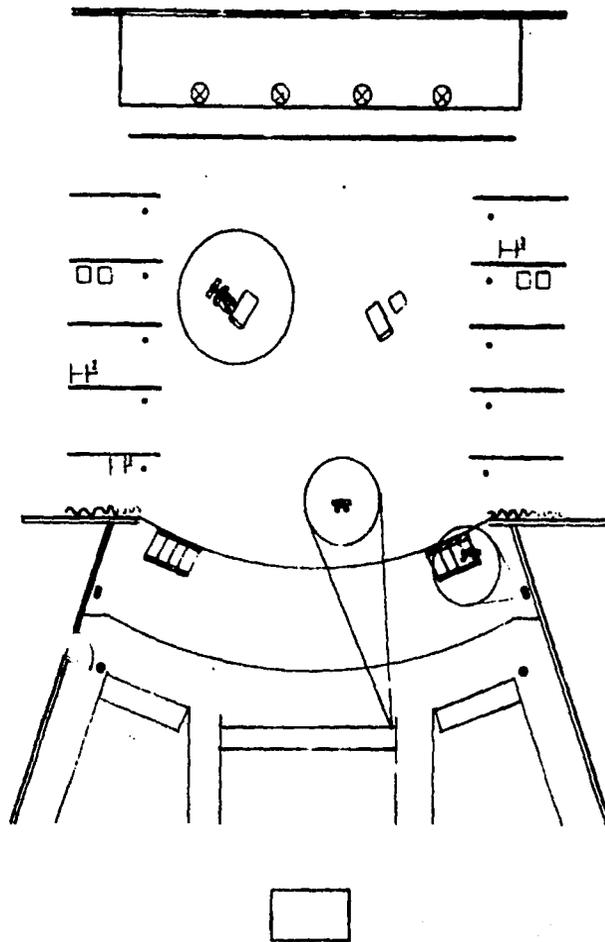
ACTO 1. ESC 5.

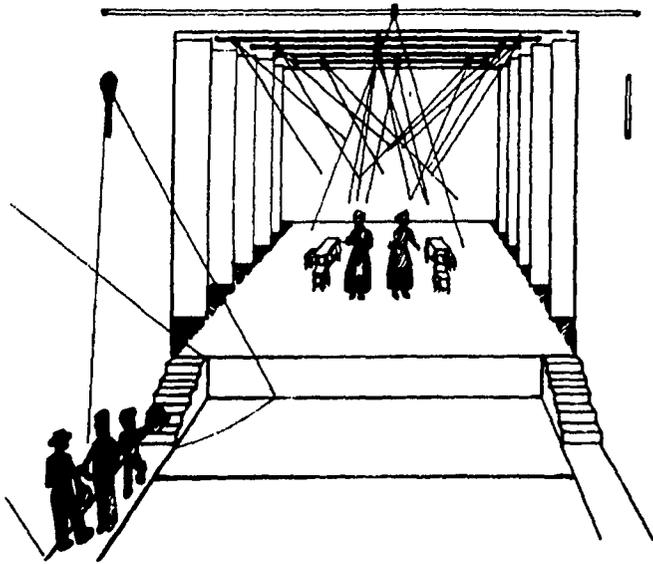


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



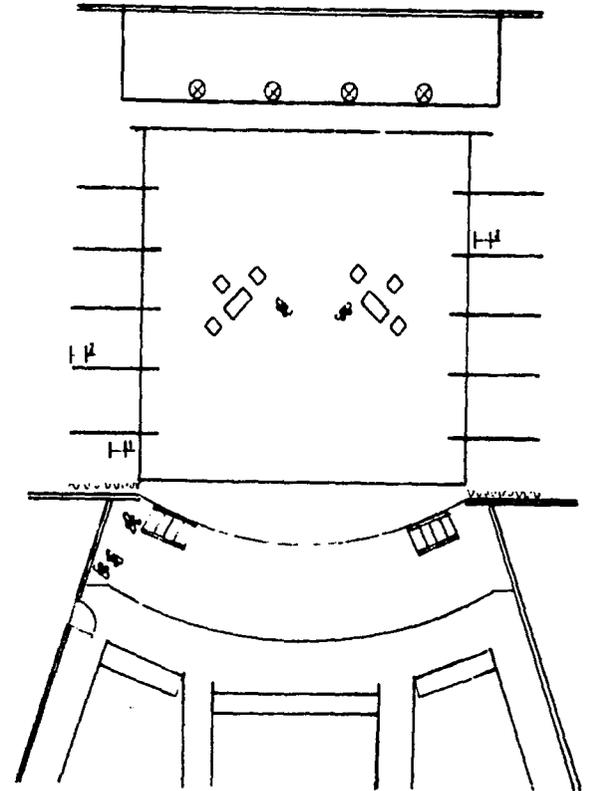


EL DESAYUNO.

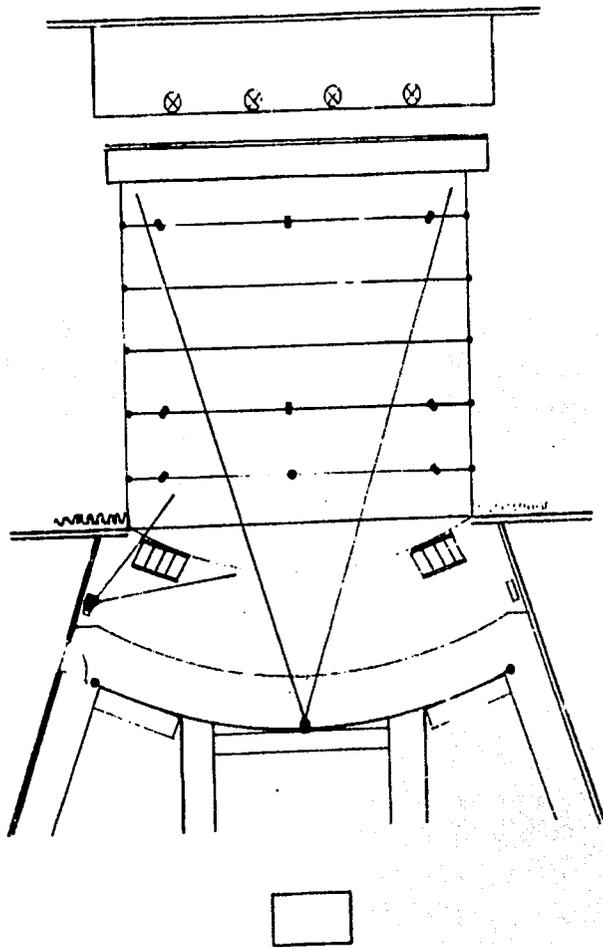
Gráfico: elementos escenográficos.

EL DESAYUNO.

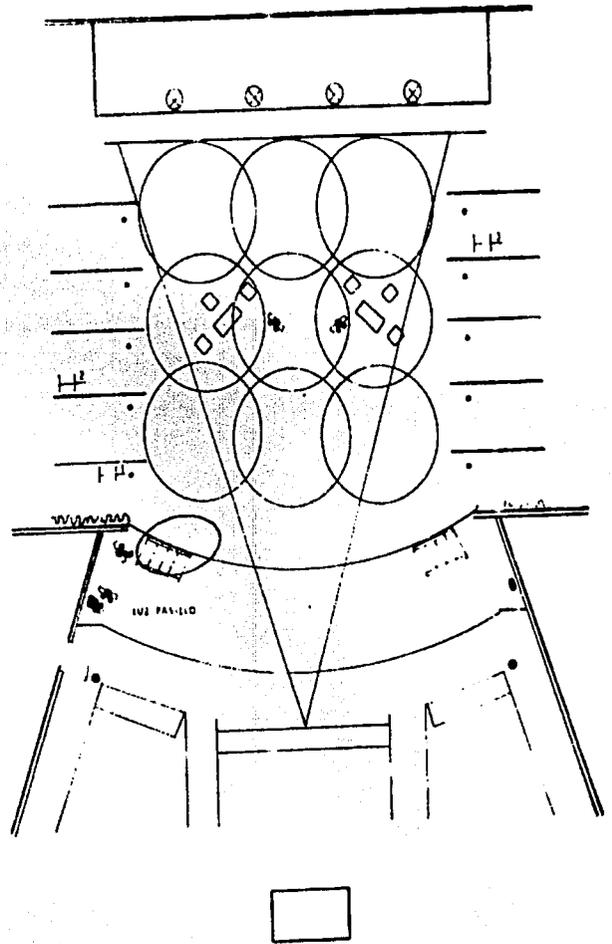
ACTO II. ESC 1.

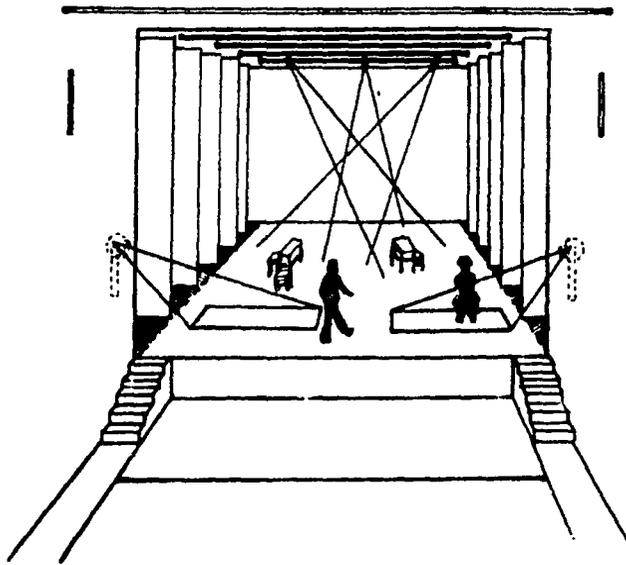


Gráfica colocación de instrumentos de iluminación



Gráfica. proyección de la luz

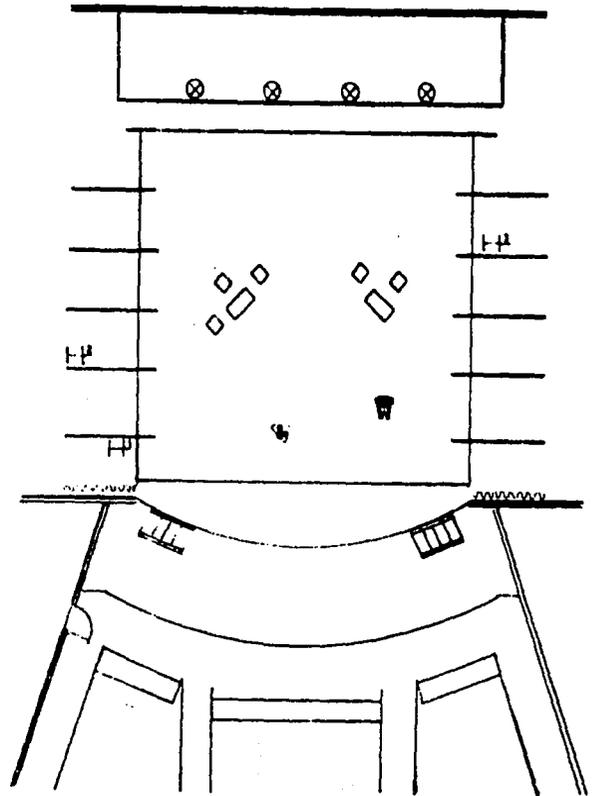




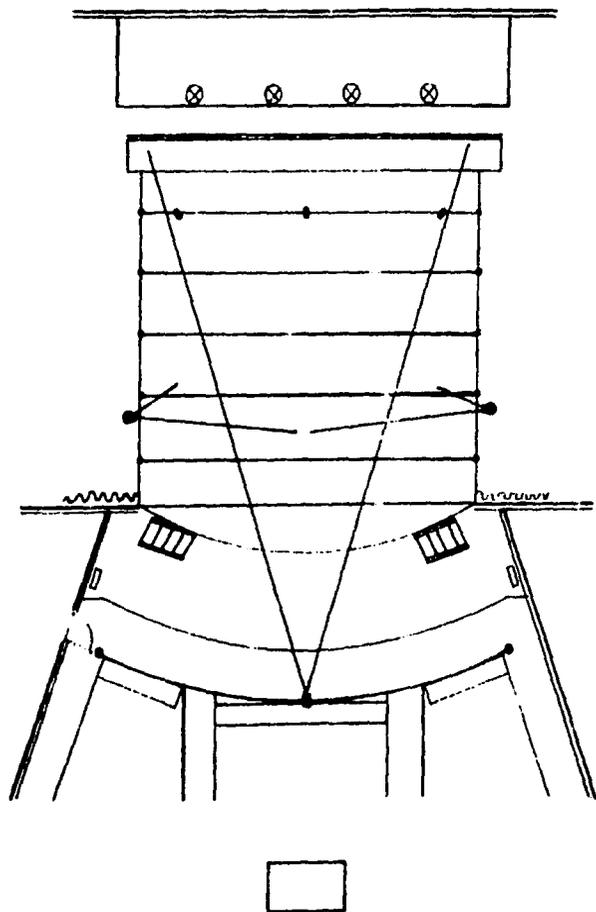
SUPERSTICIÓN

Gráfico: elementos escenográficos.  
SUPERSTICIÓN.

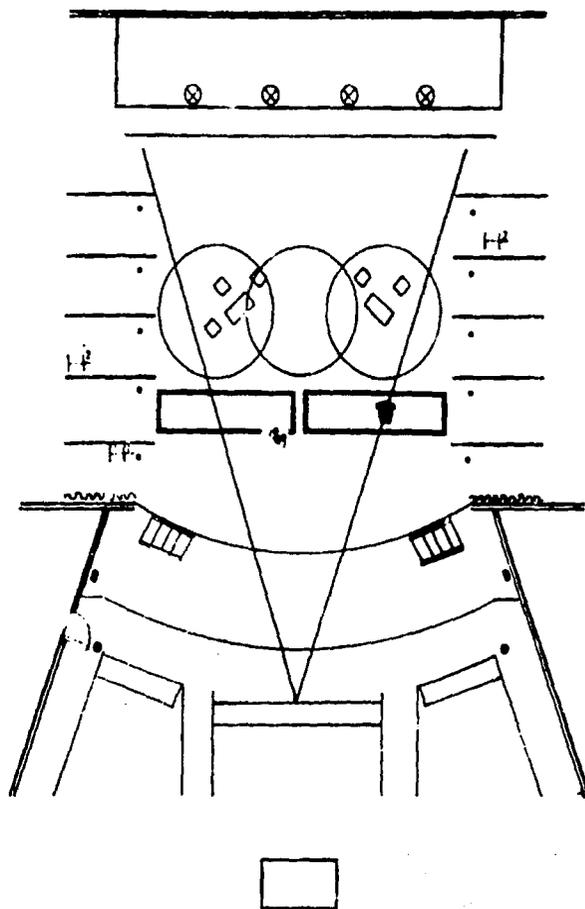
ACTO II. ESC I.

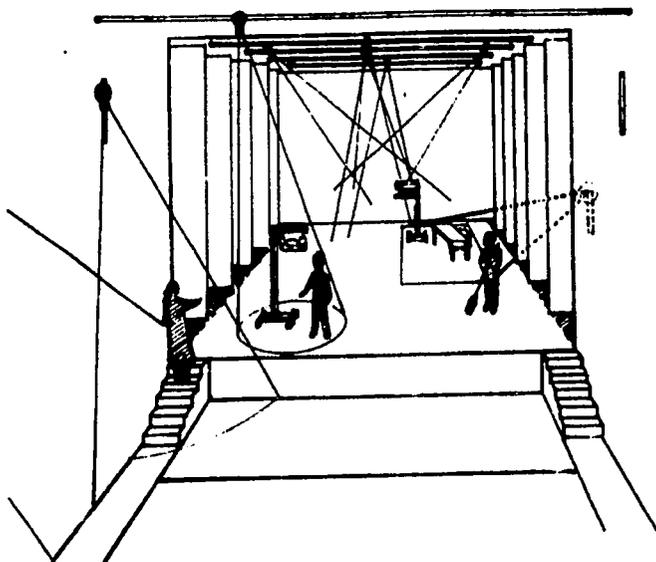


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



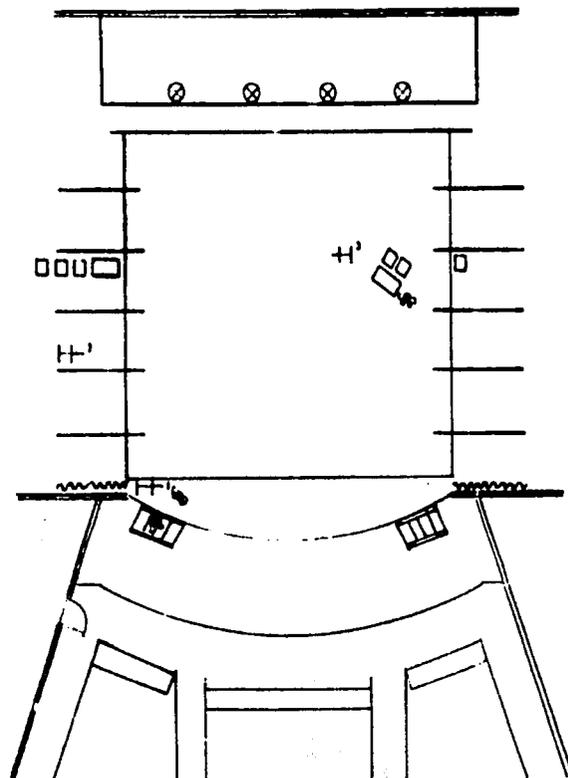


LA DRUGSTORE.

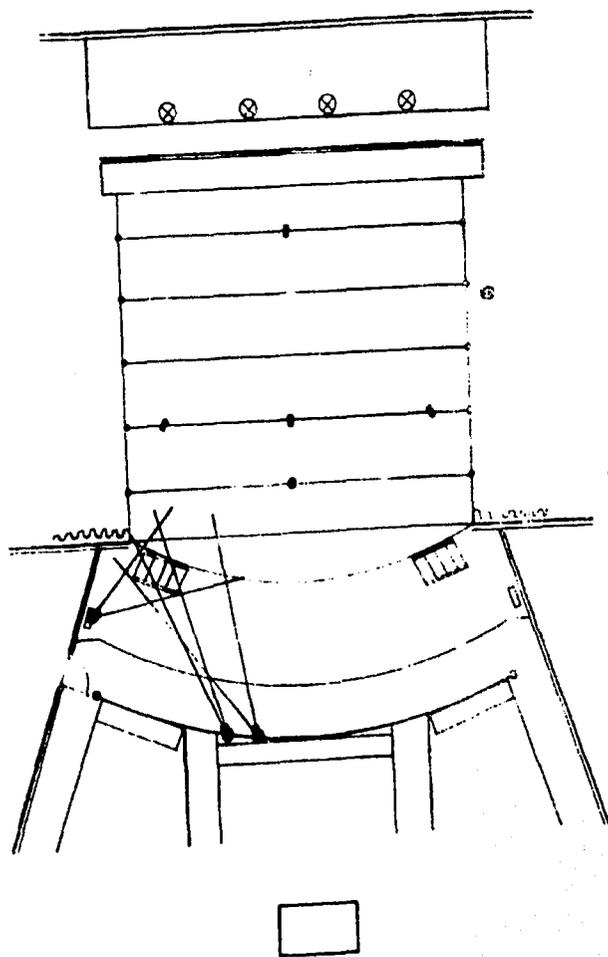
Gráfico: elementos escenográficos.

LA DRUGSTORE.

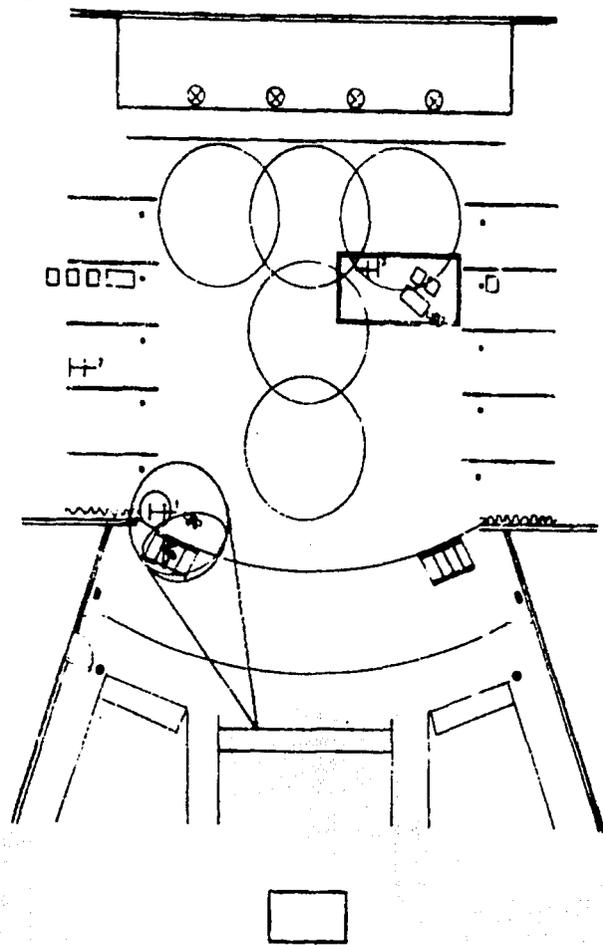
ACTO II. ESC 2.

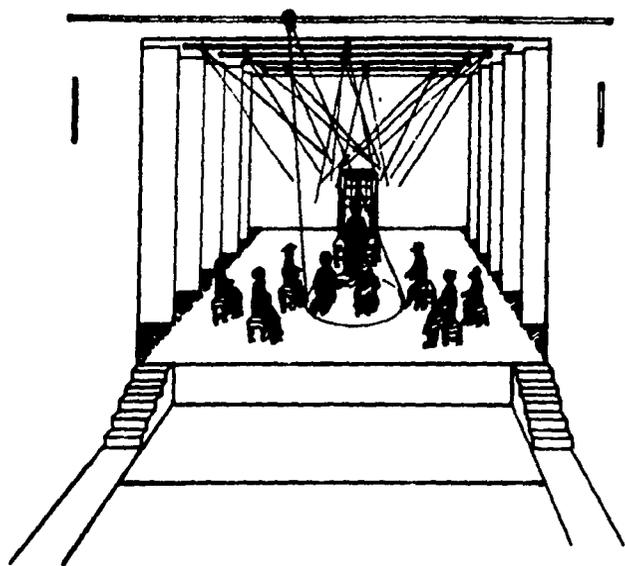


Gráfica: colocacion de instrumentos de iluminacion.



Gráfica: proyeccion de la luz.



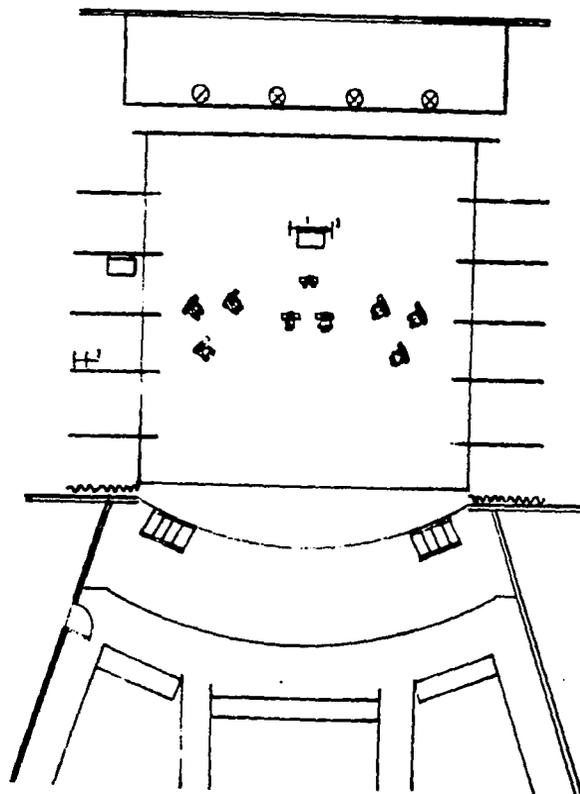


LA BODA.

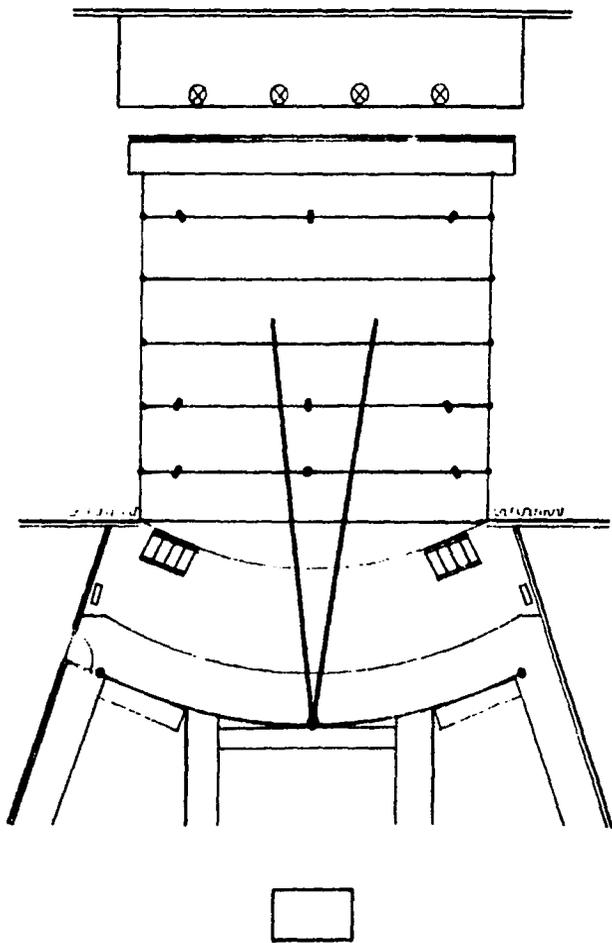
Gráfica: elementos escenográficos.

LA BODA.

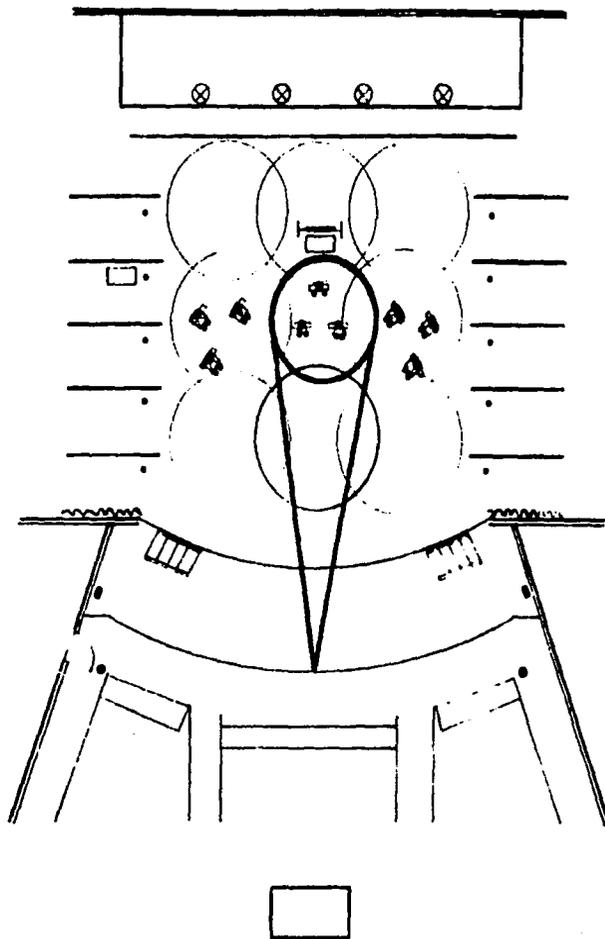
ACTO II. ESC 3.

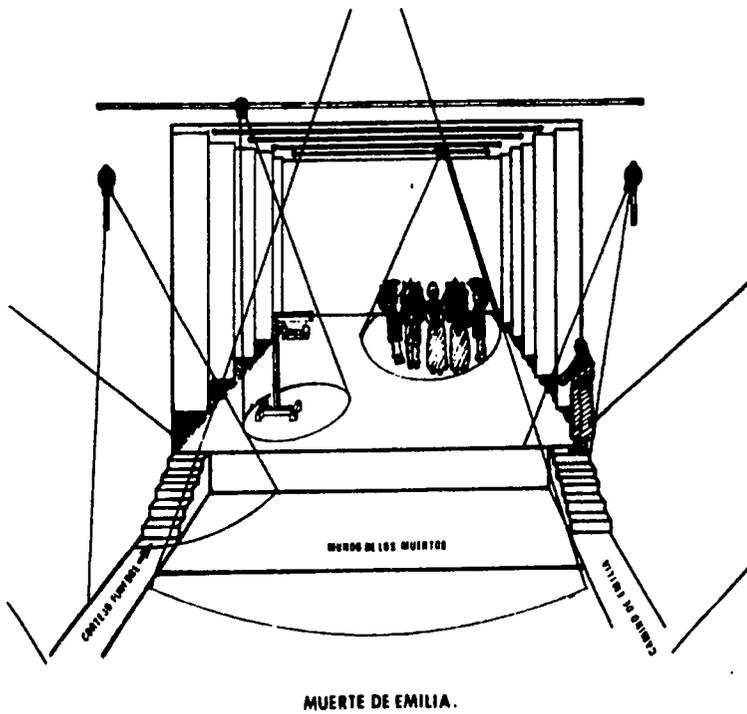


Gráfica: coloración de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



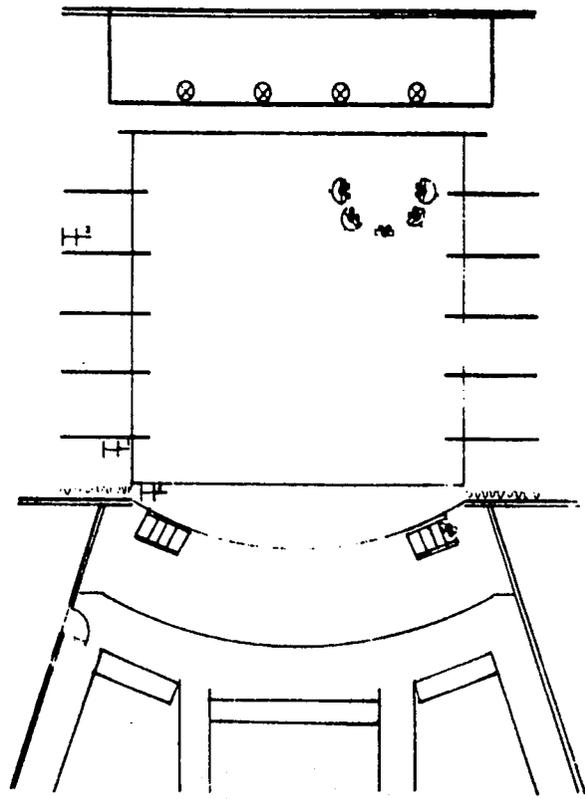


MUERTE DE EMILIA.

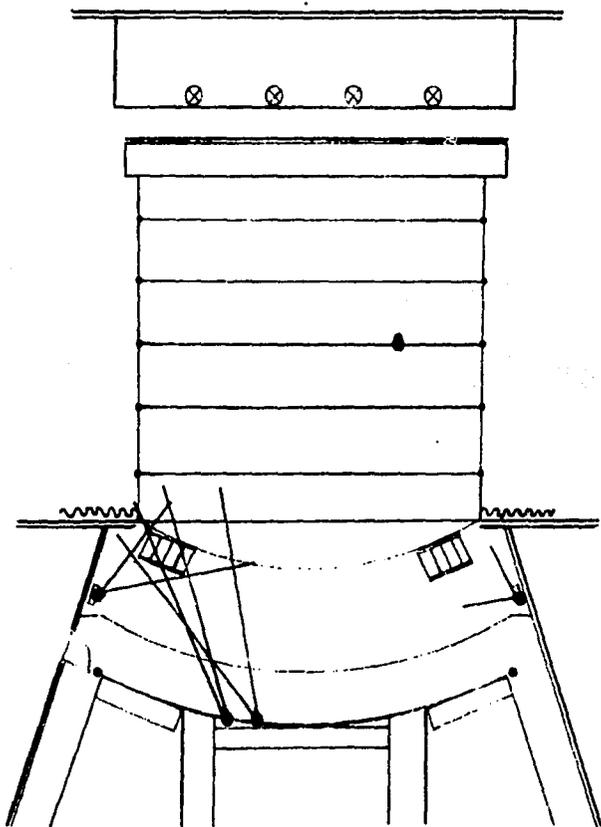
Gráfica: elementos escenográficos.

MUERTE DE EMILIA.

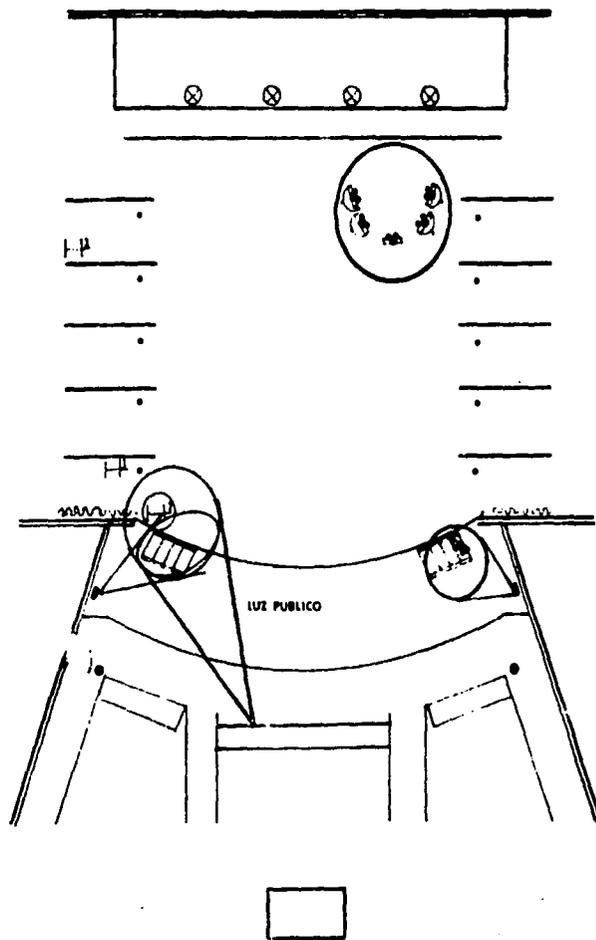
ACTO III. ESC 1.

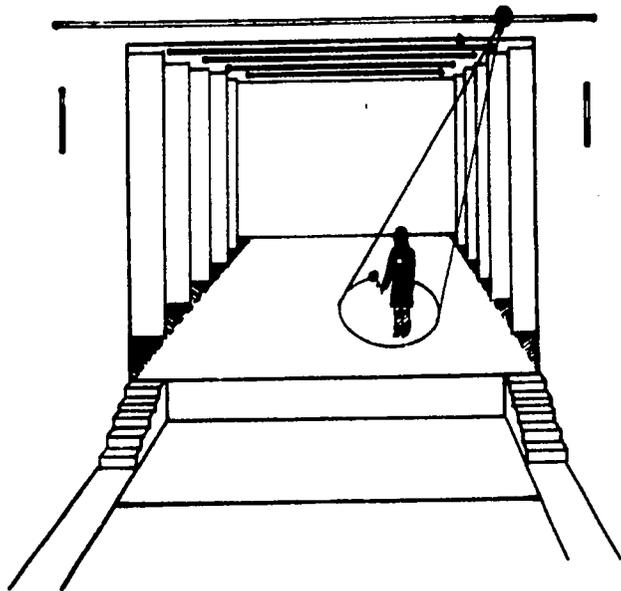


Gráfica. colocación de instrumentos de iluminación.



Gráfica: proyección de la luz.



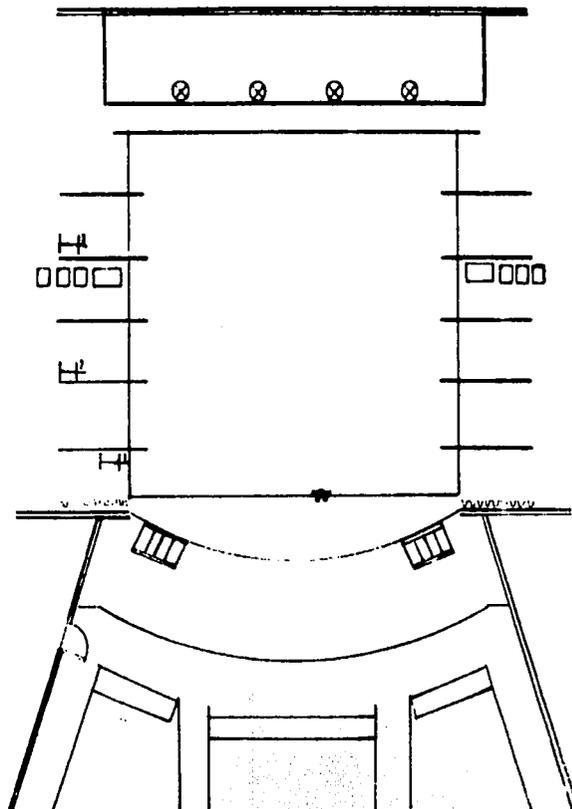


ADIOS EMILIA.

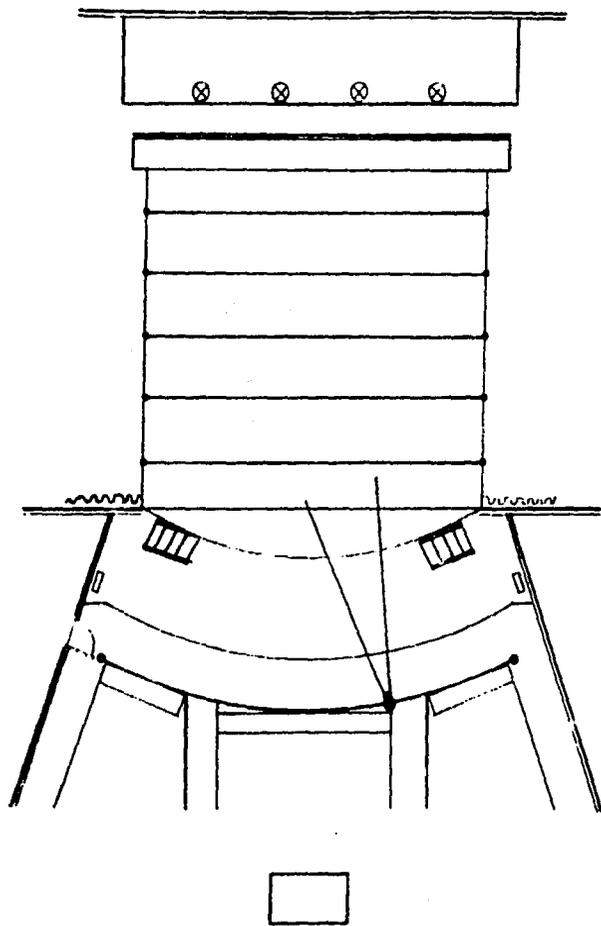
Gráfica: elementos escenográficos.

ADIOS EMILIA.

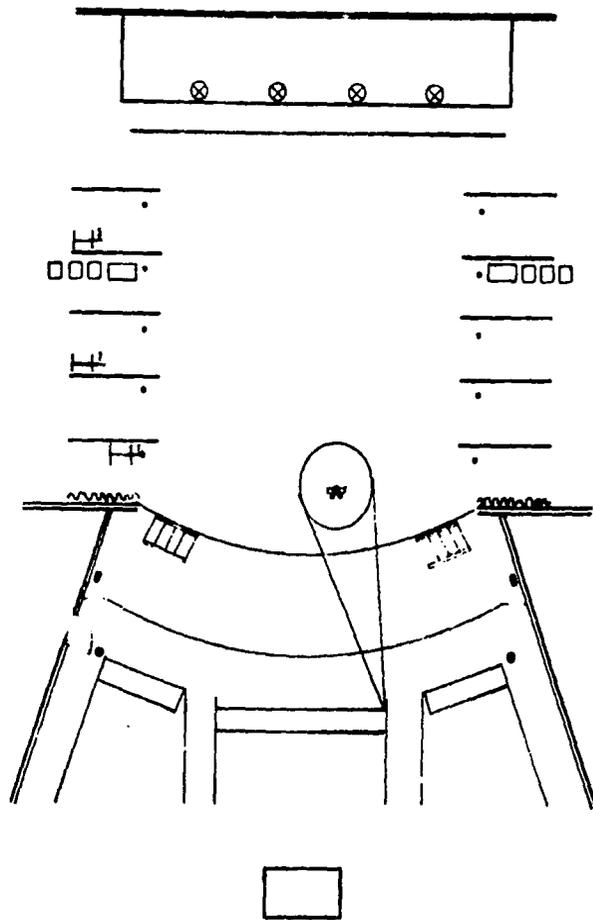
ACTO II. ESC 2.

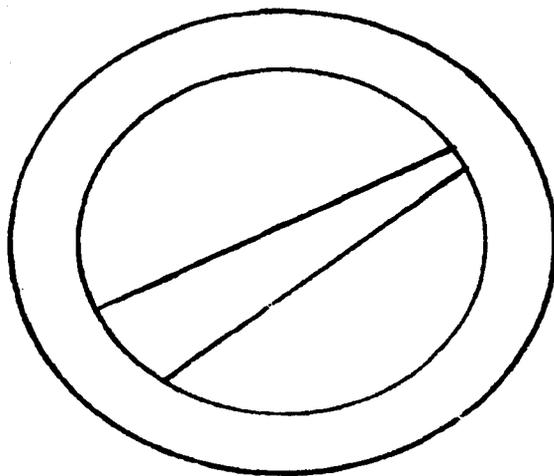


Gráfica: colocación de instrumentos de iluminación.



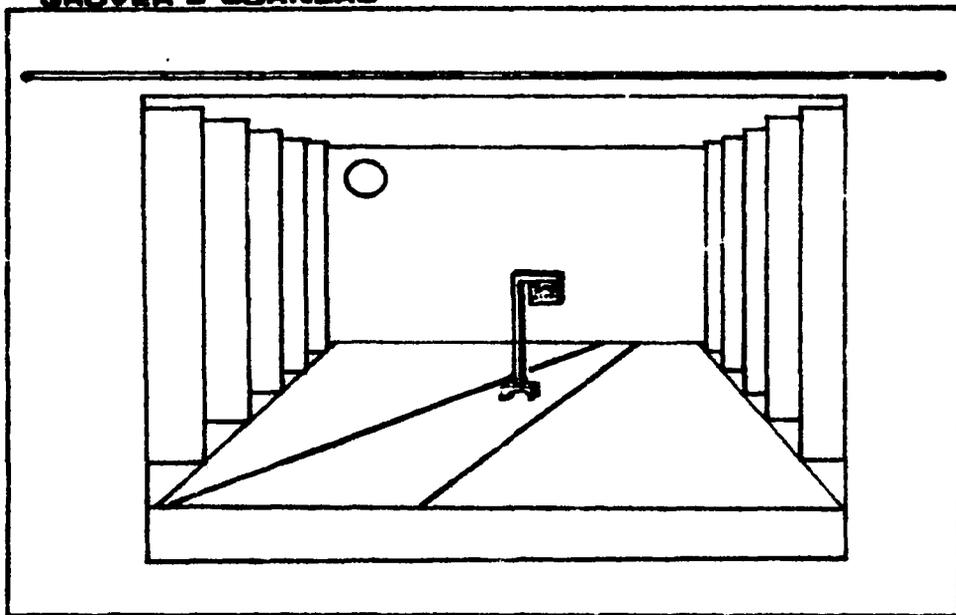
Gráfica: proyección de la luz.





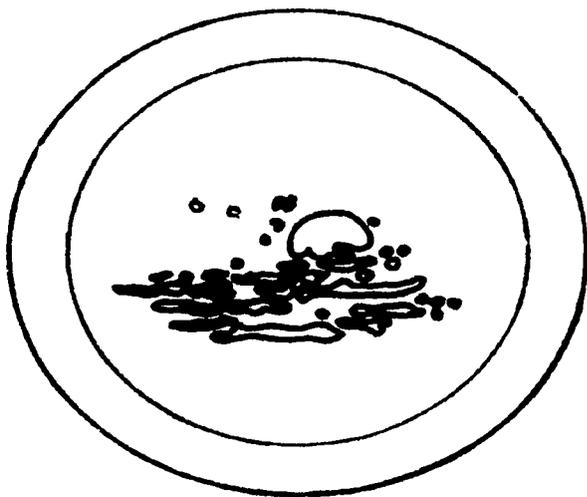
**CARRETERA**

**GROVER'S CORNERS**

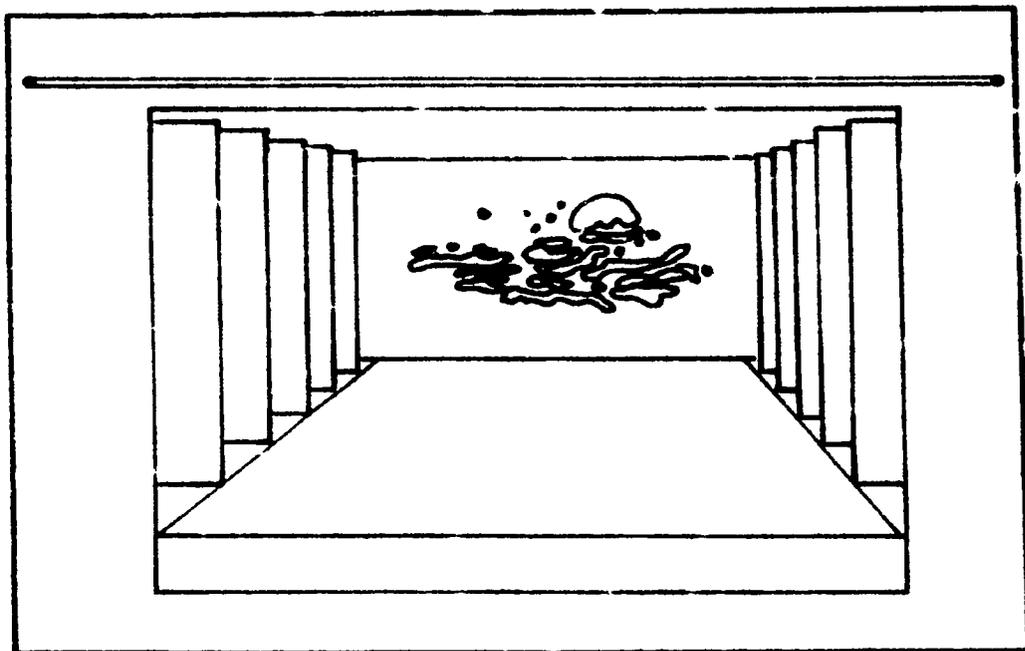


**En medio de la carretera.**

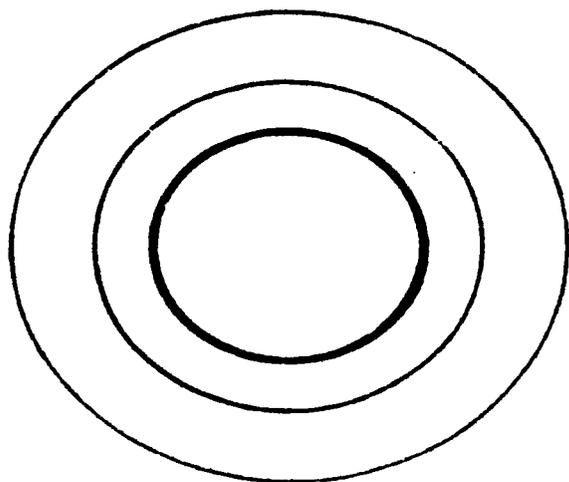
**GOBOS.**



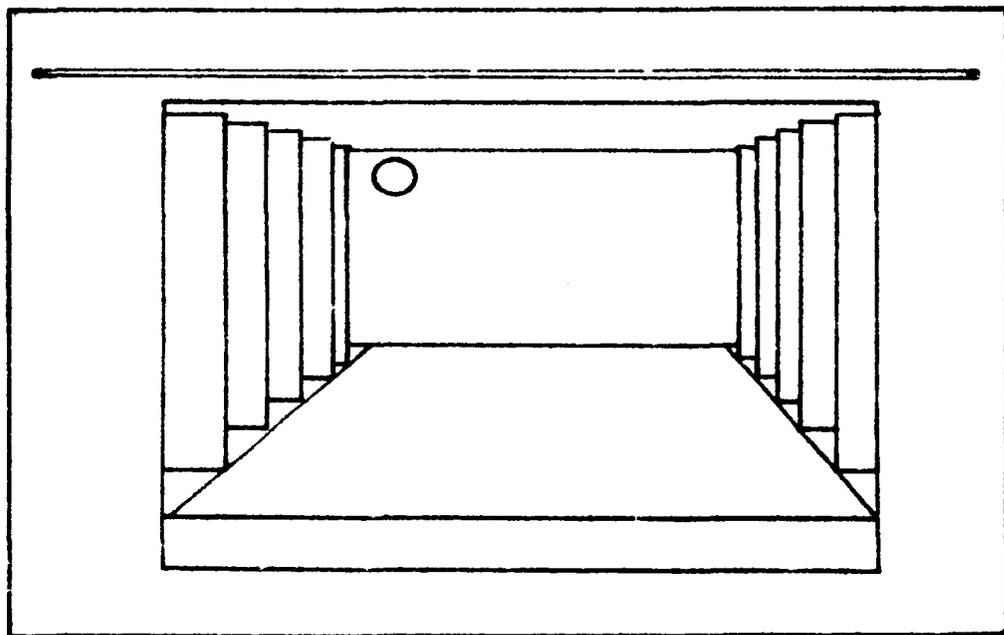
**AMANECER**



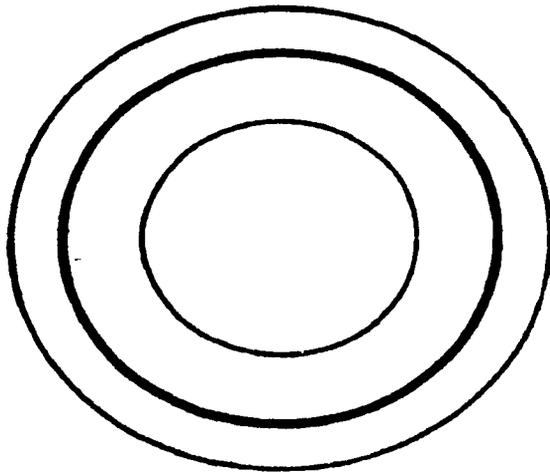
**Empieza a amanecer.**



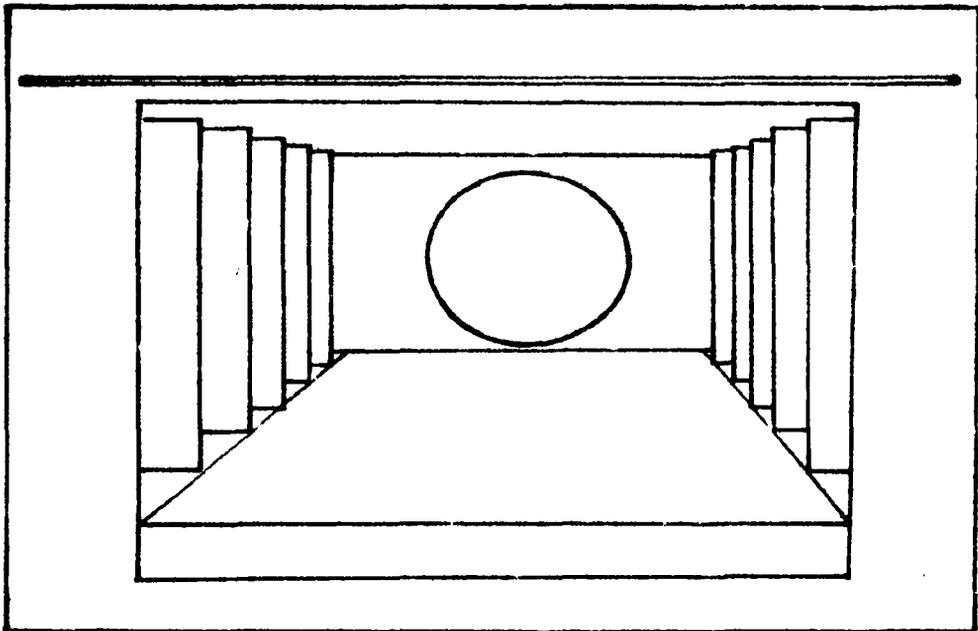
**LUNA**



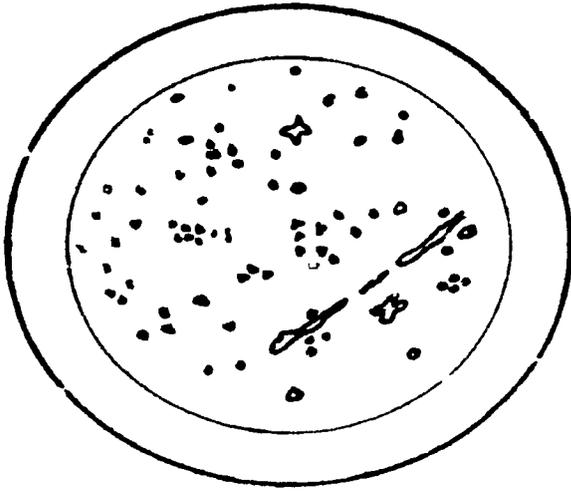
**La luna.**



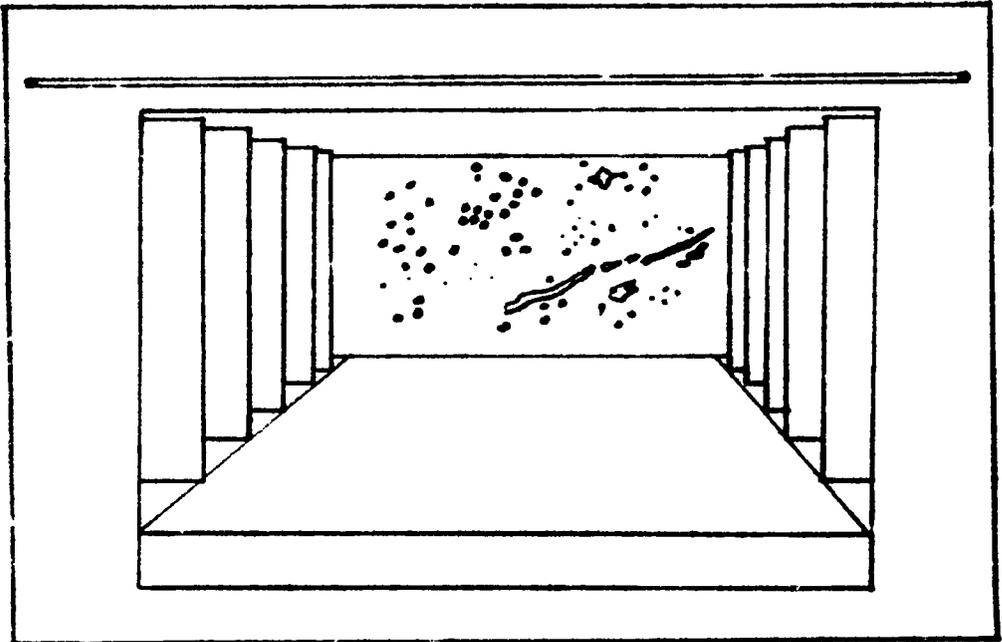
**LUNA**



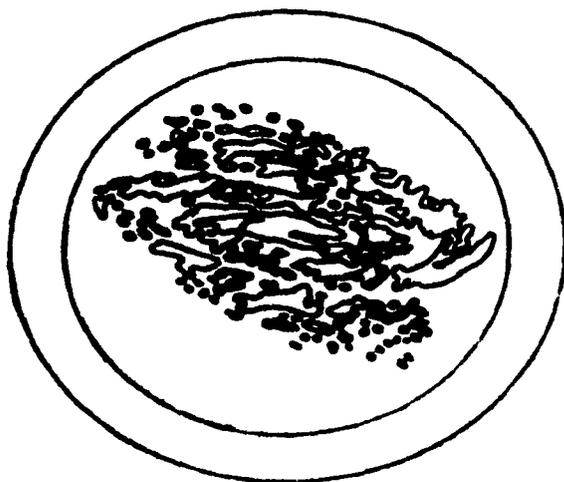
**La luna es terrible.**



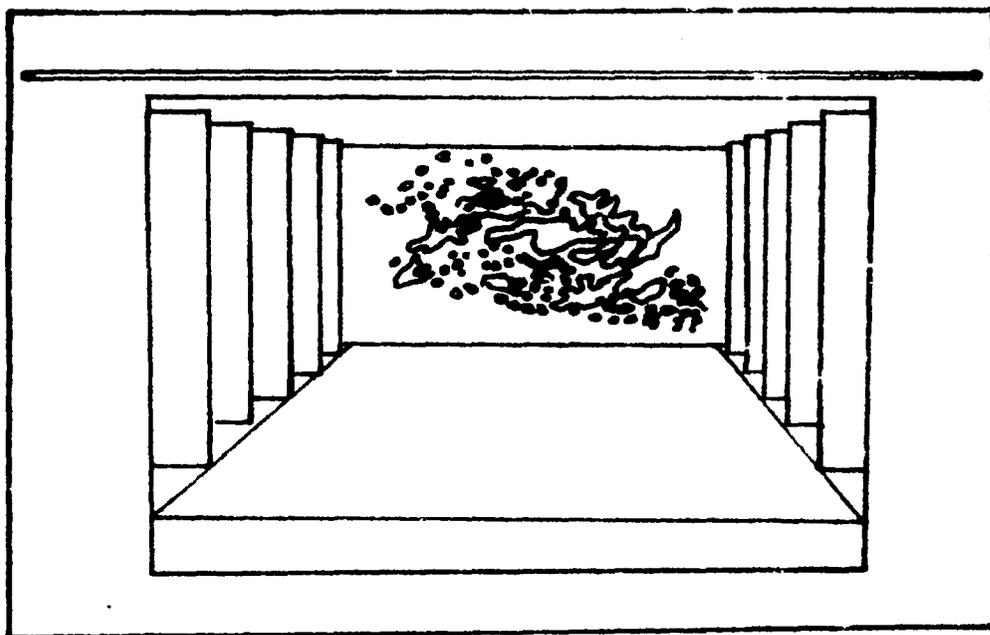
**GRUPO DE ESTRELLAS**



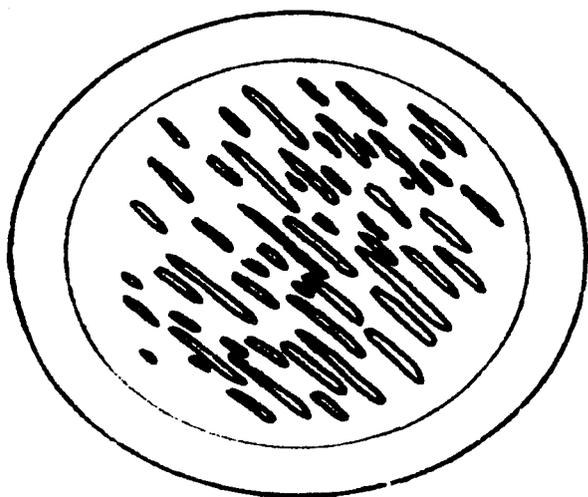
**El Universo.**



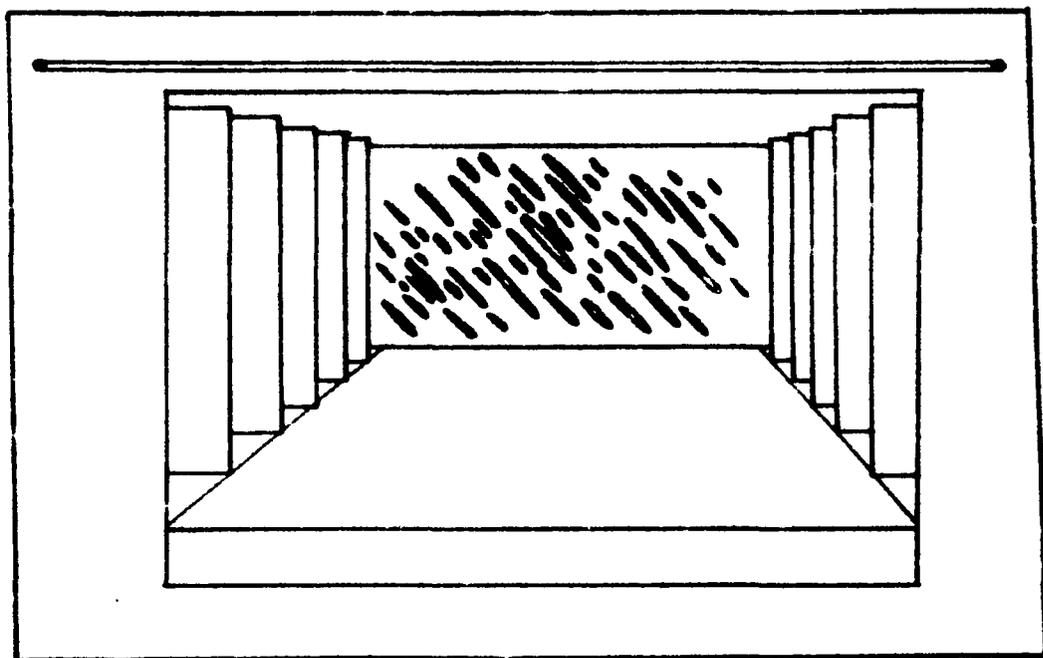
**VIA LACTEA**



**La mente de Dios.  
Intermedio.**



**LLUVIA**



**Esta vez ha estado lloviendo.**

## CONCLUSIONES

Lo que prevalece en Thornton Wilder es la intervención que tuvo a nivel artístico en sus obras, no es un dramaturgo aislado que deja la responsabilidad al director escénico y escenógrafo. Sus innovaciones y búsquedas lo llevaron a intervenir en las propuestas escenográficas, inclusive, suplió al actor que interpretaba al *Traspunte* en la obra **Nuestro pueblo** (1939), por lo cual, su visión del espacio escénico fue completa. Sus contribuciones lo hacen ser un virtuoso auténtico con una gran necesidad de trascender y no quedar sólo en el papel. Siempre fue en búsqueda de su propia identidad como artista. No se sostuvo ante lo que otros confirmaron escénicamente, sus indagaciones van más allá de lo estético, su formación puritana, su preparación intelectual y su legado moral lo llevan a no ser un imitador. Las contribuciones recibidas pueden vincularse a sus vivencias personales, su infancia, donde nunca residió en un solo sitio, aspecto que conservó hasta la etapa madura. Wilder siempre se consideró un habitante del mundo, se nutrió de sus viajes, de lo visto en escena, cuando

acompañado de su hermana Isabel, asiste a representaciones teatrales en Europa, tomando de esa experiencia distintos elementos que no se traducen en una sola tendencia, sino en muchas. Su herencia puritana, lo confrontó constantemente con el concepto de Dios y la trascendencia terrenal. Fue un hombre que valoró como los pocos poetas "la existencia". Sus obras hablan de su concepto de la vida: el matrimonio, -es algo por lo que todos deben pasar-, el amor -motor que mueve la vida y si no sufrimos por él, no se puede decir que estemos preparados para la vida-. El ciclo vital -se debe cumplir. Nacemos para morir y dejamos en este mundo de dolor a un nuevo ser que seguirá la cadena humana-, los elementos naturales -la luna, la lluvia, el amanecer son presagios del diario acontecer-.

Wilder estudió en Italia, conoció la dramaturgia de Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor*, las vidas de ambos autores no son comparables, ni tampoco su estilo. Pirandello rompe con la cuarta pared como un grito al ser humano, deseaba confrontarlo con su verdadera locura, ¿Quién está verdaderamente loco? Vivimos con el desvarío constantemente, lo verdadero es aparente, el tiempo y el

espacio, por tal razón, no existen. En el teatro se rompen y se unifican las dos realidades ante nuestro poco entendimiento de la demencia y el formar parte de la misma. Pirandello elimina la cuarta pared ante su filosofía. Wilder rompe con la cuarta pared como una unificación de las dos dimensiones Grover's Corners son todos los pueblos de todo el mundo, sus habitantes son los habitantes del universo. Alejar al público, sería ocasionar el rompimiento de la empatía y del mensaje de la *no valoración del existir*.

La actuación de los que lleguen a interpretar a los pobladores de **Nuestro pueblo**, no deja de ser vivencial, ¿Quién no se ha confrontado con la muerte? ¿Quién no ha vivido, dependiendo de su edad, los ciclos vitales? Nadie puede alejarse de su propia historia. La obra alcanza, con todo eso, su mayor intensidad dramática, **Nuestro pueblo** se convierte, por lo tanto, en un suceso universal. Por eso no puede ser tratada de local, ni como un hecho aislado sucedido en Estados Unidos en el año de 1938. Pensemos que la obra es actual en cualquier momento de nuestro diario acontecer.

Confirmamos el estilo tanto dramático como escenográfico de **Nuestro pueblo**, que se vincula hacia el simbolismo, por la síntesis de los elementos escenográficos, sobrecargar la escena sería nulificar el mensaje: la vida valorada antes y después de la muerte. El público anularía su capacidad de imaginación y compenetración. Pensemos que otro estilo podría hacer que se perdiera la sencillez que siempre proclamó el autor.

En la ambientación de la obra se acentuaron los elementos naturales: amanecer, lluvia, viento, la luna, el universo que se tradujeron en la "Mente de Dios", el que sabe nuestro destino. Esos rudimentos naturales en escena se transformaron en atmósferas. Al utilizarse los conceptos simbolistas, se apoyaron con el manejo de la luz, es donde la obra, en imagen, adquiere su verdadero valor, resaltando los ambientes ideales para la obra.

El manejo espacial adquirió otras significaciones (como en el teatro chino), es donde se generan, a partir de la acción y cambio de los mínimos elementos escenográficos los distintos lugares del pueblo. Se transformó en la casa de las familias, en la calle mayor, en la Drugstore, en el cementerio y la

división del mundo de los vivos y del mundo de los muertos. Eso es simbolismo, lo demás depende del público y su capacidad imaginativa. Se resalta que este estilo también se apoyó del teatro chino.

El conclusión podemos afirmar que Wilder es un escritor auténtico, alimentó sus creaciones a partir de sus vivencias. En el teatro buscó la síntesis en pro de sus mensajes filosóficos y para ello recurre (como muchos otros) a los convencionalismos de teatro antiguo chino y a sus experiencias que como espectador adquiere. Pretender ir en contra de sus búsquedas para la obra **Nuestro pueblo**, sería ir en oposición de la esencia de la misma. No se alcanzaría su verdadera intensidad dramática, si la imaginación del público es limitada por una escenografía majestuosa, rebuscada o detallada.

Toda propuesta escenográfica exige un estilo que vaya en correspondencia al tema principal de la obra. Para el diseño escenográfico, propuesto para la obra **Nuestro pueblo**, se tomó en cuenta la acción en el escenario, se comprobó que eran demasiadas, aspecto que exigió una mayor síntesis en el espacio en cuanto a elementos de construcción. El tiempo

transcurre vertiginosamente llegándose a fundir el tiempo real y el ficticio: esa unificación se respetó y se tradujo en la compenetración que tienen los personajes con el público, sala y escena se fundieron en uno solo. Por eso el diseño escenográfico se sostuvo en el estilo simbolista que se comprobó y llevó a la práctica al contener este estudio: bocetos, plantas, alzados, constructivos, gráficas en apoyo al esbozo escenográfico propuesto, y un bosquejo de vestuario, que complementa este discernimiento.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

ALATORRE, Claudia.

1986 Análisis del drama, México, Gaceta, 1986.

APPENDINI, Ida.

1960 La literatura italiana en los primeros 50 años del Siglo XX, México, UNAM.

ASLAN, Odette.

1979 El actor en el Siglo XX (Evolución de la técnica. Problema ético), Barcelona, Gustavo Gili.

BAEZ-VILLASEÑOR, Estela.

1995 EUA: Historia de sus familias, México, Instituto Mora.

BASAVE, Agustín.

1974 Visión de los Estados Unidos (Vocación y estilo del norteamericano), México, Diana.

BENJAMIN, Walter.

1999 Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Madrid, Taurus.

BICKMAN, William W.

1964 Sistemas Educativos en los Estados Unidos, México, Pax-México.

BURBANK, Rex.

1968 Thornton Wilder, Buenos Aires, Fabril Editora.

CABRERA, Pilar.

1998 Maurice Maeterlinck: una visión de la tragedia, México, (Tesis inédita), UNAM.

CÁRDENAS, Isabel.

1975 Teatro de vanguardia: polémica y vida, Buenos Aires, Búsqueda.

CHIARINI, Paolo.

1969 Bertolt Brecht, Barcelona, Ediciones península.

CHRIS, Hoggett.

1975 Stage Crafts, New York, St. Martin's Press.

CRAIG, Gordon.

1987 El arte del teatro, México, Gaceta.

CRUCIANI, Fabrizio.

1994 Arquitectura teatral, México, Fideicomiso para la Cultura México/USA.

GOULD, Jean.

1968 Dramaturgos Norteamericanos Modernos, México, Limusa-Willey.

DEL HOYO, Arturo.

1965 Teatro norteamericano, Madrid, Aguilar.

GONZÁLEZ, José Luis.

1968 El oficio del escritor, México, Era.

GRIFFITHS, Trevor R.

1982 Practical Theater (How to stage your own production), London, Chartwell Books.

GUERRERO, Juan.

1961 Historia del teatro contemporáneo, Barcelona, Juan Flores.

KERNODLE, George.

1978 Invitation to the theatre, USA, Harcourt Brace-Jovanovich.

KORDON, Bernardo.

1959 El teatro tradicional chino, Buenos Aires, Siglo Veinte.

LEWIS, Allan.

1957 El teatro contemporáneo, México, Imprenta universitaria.

LÓPEZ, Javier.  
1998 Decorado y Tramoya, España, Ñaque.

LYNES, Russell.  
1987 El Auditorio Vivo (Historia social de las Artes Visuales y de la Actuación en Estados Unidos, de 1890 a 1950), México, EDAMEX.

MARTINDALE, Don.  
1970 La Sociedad Norteamericana, México, FCE.

MELCHINGER, Siegfried.  
El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht

MINUCHIN de Breyter, Perla Hebe Boyer, Luis Defemari, et.al.  
Grandes figuras de la humanidad, Lima, Central peruana de publicaciones.

MONNER, José.  
1959 Pirandello y su teatro, Buenos Aires, Losada.

MOUSSINAC, León.  
1957 Tratado de puesta en escena, Buenos Aires, Leviatán.

PAEZ, Gerardo.  
1992 La iluminación en el espacio escénico, México, (Tesis inédita), UNAM.

PIRANDELLO, Luigi.  
1968 Ensayos, Madrid, Guadarrama.

Seis personajes en busca de autor, Barcelona, Círculo de lectores.

SALVAT, Manuel.  
1974 Nuevos rumbos del teatro, México, Salvat.

1973 El automóvil, México, Salvat.

SCIASCIA, Leonardo.  
1997 Alfabeto Pirandelliano, México, El milagro.

SUSMAN, Warren I.

1987 La cultura como historia. Transformación de la Sociedad Estadounidense en el Siglo Veinte, México, EDAMEX.

THOMSON, Peter y Glendy Sacks (eds)

1998 Introducción a Brecht, Madrid, Akal.

USIGLI, Rodolfo.

1940 Itinerario del autor dramático, México, FCE.

WHITING, Frank.

Introducción al teatro, México, Diana.

WILDER, Thornton.

1976 El ángel que perturbó las aguas, México, UNAM.

1963 "La Casamentera" en Obras escogidas, España, Aguilar.

1967 Los Idus de marzo, Argentina, 1967.

1963 "La mujer de Andros" en Obras escogidas, España, Aguilar.

1971 Nuestra Ciudad, España, Escelicer.

1963 "Nuestro Pueblo" en Obras escogidas, España, Aguilar.

1965 "Nuestro Pueblo" en Teatro Norteamericano, Madrid, Aguilar.

Nuestro Pueblo, La larga comida de Navidad, La piel de nuestros dientes, Del amor y cómo curarlo, El feliz viaje de Trenton y Camden (Trad. Gonzalo Blanco Kiss. Obra inédita).

1963 Obras escogidas, España, Aguilar.

1971 El Octavo Día, Madrid, Aguilar.

1981 El puente de San Luis Rey, Barcelona, Bruguera.

1981 "Reflexiones sobre la composición dramática" en Tramoya, México.

1977 Theophilus North, Madrid, Ultramar Editores.

WRIGHT, Edward.

1982 Para comprender el teatro actual, México, FCE.

## ANEXOS.

### GRÁFICA DE ACCIONES

#### NUESTRO PUEBLO

<b>No</b>	<b>ACCIÓN</b>	<b>ACTO</b>
1	Escenario vacío. El traspunte empieza a colocar el escenario.	Primero
2	Se apoya en la pilastra del proscenio (derecha actor).	
3	Empieza a amanecer.	
4	Indica los lugares del poblado:	
	• Calle Mayor.	
	• Estación del ferrocarril (abajo).	
	• Pueblo Polaco (al otro lado de las vías).	
	• Iglesia Congregacionista (izquierda).	
	• Iglesia Prebisteriana (cruzando).	
	• Iglesia Católica (al otro lado de la vía).	
	• Ayuntamiento y correos (cárcel en el sótano).	
	• Tiendas.	
	• Postes para atar a los caballos (frente a las tiendas).	
	• Casa del banquero Carywright (en lo alto de la colina).	
	• Almacén de comestibles.	
	• La Drugstore.	
	• Escuela primaria.	
	• Escuela superior (más lejos).	
	• Casa de los Gibbs (con huerto y un enrejado con flores).	
	• Casa de los Webb (con huerto y un enrejado con flores).	
	• Nogal blanco.	
5	Traspunte se apoya en la pilastra. Mira al público.	
	• Las únicas luces que se prenden al amanecer.	
	• Una casita detrás de la estación (mujer polaca da a luz).	
	• Joe Crowell reparte los periódicos.	
	• Casa de Shorty Hawkins es el que da el paso al tren de las 5:45 a.m.	
	• El cementerio (arriba).	
6	Doctor Gibbs viene de la izquierda de la Calle Mayor.	
7	Señora Gibbs entra en su cocina.	
8	Joe Crowell (hijo), baja por la Calle Mayor, corriendo arroja periódicos imaginarios a las casas imaginarias.	
9	Howie Newsome recorre la calle, reparte botellas de leche.	
10	Howie habla con la Señora Gibbs (sale por la derecha).	
11	El Dr. Gibbs entra a su casa y habla con su esposa.	
12	Los padres llaman a sus hijos a desayunar, voces fuera del escenario.	

13	Junto con el sonido de la fábrica los niños entran a desayunar.	
	• Emilia Webb.	
	• Wally Webb.	
	• Rebeca Gibbs.	
	• Jorge Gibbs.	
14	El Traspunte habla acerca de la fábrica.	
15	Suena la campana de la escuela. Los niños van rumbo a ella, se reúnen en el centro del escenario y caminan	
16	La Sra. Gibbs da de comer a los pollos (1er. término).	
17	La Sra. Webb deshebra ejotes.	
18	Las señoras conversan.	
19	Entra el Traspunte.	
20	Las señoras vuelven a sus casas.	
21	Entra el Profesor Willard (derecha).	
22	Sale Profesor.	
23	Entra Sr. Webb (puerta trasera de su casa), se pone su chaqueta, trae vendada su mano. Habla acerca del pueblo.	
24	Una mujer desde el anfiteatro.	
25	Un hombre en el fondo de la sala.	
26	Una señora en el palco.	
27	El Traspunte comenta acerca de la salida de los niños de la escuela.	
28	Emilia y Jorge vienen por la Calle Mayor.	
29	El Señor Webb corta el césped.	
30	Emilia habla con una amiga imaginaria Louis. Conversa con su padre y recoge algunas flores.	
31	Jorge juega y lanza una pelota imaginaria.	
32	Jorge choca con la Sra. Forest (Traspunte).	
33	Jorge habla con Emilia. Comenta acerca de la inteligencia de su amiga. Jorge pide ayuda a Emilia para la clase de aritmética. Jorge da a conocer que quiere ser granjero.	
34	Jorge se va al campo de béisbol.	
35	Emilia ayuda a la Sra. Webb a deshebrar ejotes. Emilia pregunta a su mamá si es bonita.	
36	El Traspunte las interrumpe. Habla del futuro del pueblo, (la luz baja, un reflector ilumina al Traspunte que se ubica en el centro, centro del escenario):	
	• Howie Newsome (ya viejo), sigue repartiendo la leche.	
	• La Drugstore se urbanizó. El Sr. Morgan se retiró y se fue con su hija a San Diego California, su hija se casó con un hombre de bienes raíces llamado Kerby. El Sr. Morgan murió en 1935, perdió sus ideales del pueblo y lo incineraron.	
	• Los Carywright se hicieron más ricos. Acaban de empezar a construir un banco en Grover's Corners, pondrá bajo la piedra angular: <i>El New York Times</i> , <i>El Centinela</i> , <i>La Biblia</i> y una copia de las <i>Obras de Shakespeare</i> .	
37	Canta el coro en el foso de la orquesta. Simon Stimson los dirige.	

38	(Los técnicos han puesto dos escaleras de tijera). Indican segundos pisos, los niños hacen sus labores escolares.	
39	El Dr. Gibbs se sienta en la cocina y lee.	
40	Jorge y Emilia hablan desde sus ventanas.	
41	Se intercalan acciones y diálogos (Simon Stimson, Emilia y Jorge).	
42	El Dr. Gibbs regaña a Jorge porque no le ayuda a su madre en los quehaceres (partir leña).	
43	El Dr. Gibbs nota la tardanza de su esposa.	
44	Se pone a esperarla, se enoja cuando la ve llegar. Ambos se van a dormir. El Dr. Gibbs apaga el quinqué.	
45	Rebeca entra a la recámara de Jorge, éste la quiere correr.	
46	Traspunte da la hora, 9:30 p.m., la Calle Mayor ha cerrado sus puertas. El Sr. Webb regresa de su trabajo. El Traspunte la hace del Sr. Bill.	
47	El Sr. Webb habla con el Policía Warren. La vida de Simon Stimson va de mal en peor. Se despiden.	
48	El Sr. Webb encuentra a Emilia -la luna es tan maravillosa y terrible-. Su padre entra a su casa. Emilia se queda en el jardín.	
49	El Traspunte marca el fin del primer acto.	
50	Entra el Traspunte. Han pasado 3 años. <i>Amor y matrimonio</i> . 7 de julio de 1904. Lluvia y truenos. 5:45 a.m.	Segundo
51	Howie Newsome reparte de la leche.	
52	Si Crowell entrega periódicos.	
53	La Sra. Webb y Gibbs preparan el desayuno.	
54	Howie y Si Crowell hablan del casamiento del mejor beisbolista que ha tenido el pueblo (Jorge Gibbs).	
55	El Policía Warren platica con Howie y Si Crowell.	
56	Howie entrega la leche a la Sra. Gibbs y la Sra. Webb, les desea mucha felicidad al matrimonio de sus hijos. La Sra. Webb invita a Howie y su esposa (la Sra. Newsome) a la celebración.	
57	El Dr. Gibbs baja en mangas de camisa y se sienta a la mesa. Conversa con su esposa. La Sra. Gibbs le ha preparado una comida especial. Ambos se acuerdan del día en que se casaron. Rebeca se la ha pasado llorando en su recámara.	
58	Jorge baja la escalera, haciendo ruido, quiere ir a ver a su novia. La Sra. Gibbs lo obliga a llevarse el paraguas y los chanclos, Jorge no quiere, su padre lo regaña, 7:00 a.m.	
59	Jorge cruza el escenario como si saltara sobre charcos.	
61	Quiere ver a su novia la Sra. Webb se lo prohíbe (es de mala suerte).	
62	Entra el Sr. Webb. Su esposa le dice a Jorge que Emilia sigue durmiendo, se la pasaron toda la noche haciendo maletas. La Sra. Webb va con Emilia, no quiere que su hija vea a Jorge. Lo deja con su esposo. Hablan de la superstición de las bodas. La mujer inventó el matrimonio para hacerlo público. Comenta el Sr. Webb sobre los consejos que le dio su padre acerca del matrimonio: hay	

	que demostrar quién lleva los pantalones, dar órdenes aunque no haga falta. No prolongar una discusión y que la mujer no sepa cuánto se gana. Al final lo más importante es no pedir consejos acerca del matrimonio y hacer lo que uno siente, sólo así se alcanza la verdadera felicidad.	
63	El Sr. Webb, quiere saber si Jorge criará gallinas en la granja pues el señor tiene pensado poner una incubadora en la bodega de su casa.	
64	Entra la Sra. Webb, corre a Jorge de la casa. Jorge se va.	
65	El Sr. Webb le reclama a su esposa -también es una superstición que al padre de la novia se le deje con el novio-.	
66	Entra el traspunte quiere recordar el cómo empezó eso de la boda. (Se escenificará el momento en que Jorge y Emilia se dan cuenta de que eran el uno para el otro), los niños salen de la escuela superior 3:00 p.m. Jorge ha sido elegido presidente de su clase y Emilia tesorera y secretaria. El Traspunte coloca un tablón sobre los respaldos de dos sillas. Representa la Drugstore del Sr. Morgan.	
67	Emilia entra con un montón de libros imaginarios. Habla con Ernestina, Elena y Fred (amigos imaginarios).	
68	Entra Jorge con libros imaginarios. Le ayuda a Emilia a cargar los suyos. Jorge le pregunta a Emilia el por qué está enojada con él. La joven le dice que cada día se pone más presumido, a raíz del baseball. Hablan de la perfección de un hombre y una mujer.	
69	Jorge invita a Emilia una malteada. Entran a la Drugstore del Sr. Morgan.	
70	El Traspunte representa al Sr. Morgan. Emilia ha llorado, pide un refresco, Jorge le sugiere un batido de fresa. El Sr. Morgan piensa que Emilia lloró porque un auto la quería atropellar. Los tiempos han cambiado, los automóviles le han quitado la tranquilidad al pueblo -un perro podía pasarse todo el día tumbado a media calle y nadie lo molestaba-.	
71	El Sr. Morgan sale a atender a Ellis (personaje imaginario).	
72	Jorge quiere ir a estudiar agricultura, desea que Emilia le escriba cartas. Emilia piensa que Jorge se olvidará del pueblo. Algunos consideran que la escuela es buena, otros que no, lo que ayuda es la práctica. Jorge está indeciso. Al descubrir que Emilia es la única capaz de decirle sus defectos, decide quedarse y hacerse granjero con la práctica. Jorge hace ver a Emilia que siempre estuvo al pendiente de ella y su mundo cotidiano. Descubren el cariño que se tienen.	
73	La plática resulta trascendental. Jorge quiere llevar a Emilia a su casa. No tiene dinero para pagar los batidos, quiere dejar su reloj de garantía, pero el Sr. Morgan no lo acepta. Jorge y Emilia salen de la Drugstore.	
74	El Traspunte quiere saber qué piensan los padres acerca del matrimonio de sus hijos. (Cambia la Drugstore por la cocina de los Gibbs, se instala una mesa de planchado).	

75	Entra la Sra. Gibbs y el Sr. Gibbs. La señora plancha, se acerca a la escalera, obliga a Rebeca a irse a dormir. Pide a Jorge lo mismo, los hijos salen malhumorados. Los padres piensan si es bueno mandar a uno de sus hijos al matrimonio. Jorge y Emilia son muy jóvenes, pero es mejor que su retoño se vaya a la granja con una mujer y no la busque en otro lado. Emilia es buena chica. Aceptan las nupcias, a pesar de las dificultades; vale la pena vivir en pareja. Llaman a Jorge para comunicarle lo acordado.	
76	El Traspunte pasa al momento de la boda. Los actores cambian los elementos escenográficos, dan al espacio el ambiente de iglesia. Todos tienen sus propios pensamientos acerca de las bodas.	
77	El órgano toca el <i>Largo</i> de Haendel. Los invitados entran y se sientan.	
78	La Sra. Webb habla de lo cruel que es mandar a las hijas al matrimonio. Espera que alguna de las amigas de Emilia le hayan abierto las ojos acerca de "ciertos temas", ella no ha tenido el valor de decirle nada.	
79	Los jugadores de baseball bromean y se rien de Jorge. Esperan que no defraude al equipo.	
80	El Traspunte los corre a empujones.	
81	El coro empieza a cantar " <i>amor divino, que excede a todo amor</i> ".	
82	Entra Jorge, tiene miedo de casarse. La Sra. Gibbs le hace entrar en razón.	
83	Emilia vestida de blanco y con velo, pasa entre el público, sube al escenario. No quiere casarse.	
84	El coro canta " <i>Bendito el lazo que ata...</i> ".	
85	Emilia habla con su padre. Desea fugarse con él y cuidarlo. El Sr. Webb la hace entrar en razón, le entrega su hija a Jorge. Él promete cuidarla y protegerla para toda la vida. Emilia atraviesa la nave de la iglesia del brazo de su papá.	
86	Tocan <i>La Marcha</i> de Lohengrin.	
87	El Traspunte toma el papel del Ministro de la iglesia. Inicia el matrimonio.	
88	La Sra. Soames, sentada en la última fila, dice que "es una boda encantadora" "la boda más simpática". Los novios se aceptan.	
89	Jorge da el anillo a Emilia, se besan.	
90	El Traspunte comenta sobre cuántas parejas ha casado. Felicidad de Jorge y Emilia, salen de la iglesia.	
91	La Sra. Soames comenta "¡Que pareja tan bonita!" "¡Qué boda tan simpática".	
92	(Sobre los novios cae una luz radiante). Bajan a la sala y recorren el pasillo central, gozosos.	
93	El Traspunte anuncia el fin del segundo acto. Diez minutos de descanso.	
94	En el <b>INTERMEDIO</b> , los actores disponen la escena: derecha diez o doce sillas haciendo tres filas, dando la cara al público. Representan las tumbas en el cementerio.	

95	Los actores ocupan su lugares (en la 1a. Fila, la silla más próxima al centro del escenario, está vacía. La siguiente silla es para la Sra. Gibbs y la tercera para Simon Stimson. En la 2a. Fila estará la Sra. Soames y en la 3a. Wally). Muertos inmóviles.	Tercero
96	El Traspunte habla:	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Han pasado 9 años.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es verano de 1913. Existen pocos caballos. Aumentan los Ford. Los jóvenes asisten al cine. Todos cierran las puertas en la noche. El cementerio está a lo alto de la colina. Las montañas están alrededor. El monte Washington es donde está Nort Conway. La montaña favorita es el monte Mondnock. A la izquierda hay lápidas. Existe una parte nueva en el cementerio.</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comentarios acerca de la muerte. Los muertos dejan de preocuparse por los vivos, pierden el contacto con la tierra -¿Qué queda cuando la memoria se ha ido?-. </li> </ul>	
97	Entra Joe Stoddard, representante de pompas fúnebres, y Sam Craig, el cual lleva paraguas, se limpia el sudor, (llega de izquierda). Sam Craig llevaba doce años de ausencia, es negociante de Buffalo. Joe Stoddard está triste por el entierro. La Sra. Gibbs murió hace tres años. Sam es hijo de la hermana de la Sra. Gibbs. Emilia muere al dar a luz.	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Llueve en el lugar.</li> </ul>	
98	Los muertos hablan.	
99	Por el fondo del escenario viene el cortejo fúnebre. Cuatro hombres llevan un féretro invisible. Todos los paraguas están abiertos. Entran el Dr. Gibbs, Jorge y los Webb.	
100	La Sra. Soames y la Gibbs comentan cómo expiró Emilia.	
101	Hablan los muertos sobre la granja de Emilia y Jorge, la Sra. Soames reitera que es una bonita granja.	
102	El cortejo interpreta el "Bendito el lazo que ata...".	
103	Los muertos conversan acerca de los hermoso del himno que cantan.	
104	Emilia aparece entre los paraguas. Vestida de blanco, peinada como niña, camina lentamente, asombrada por los muertos. Habla con ellos: Sra. Gibbs, Wally y Simon Stimson.	
105	Emilia se sienta en la silla vacía junto a la Sra. Gibbs.	
106	Emilia con sonrisa inexpresiva, habla de prisa y con nerviosismo. Comenta lo de su granja: la fuente, el Ford, la tristeza de Jorge. El niño está en la casa de los Carter. - Los vivos no comprenden ¿verdad?-.	
107	El cortejo fúnebre se retira.	
108	El Sr. Gibbs pone flores en la tumba de su esposa.	
109	El Dr. Gibbs se retira.	
110	Los muertos hablan -el día ha refrescado-.	
111	Aparece el Traspunte.	
112	Emilia se para bruscamente. Cree que puede volver al mundo de los vivos. La Sra. Gibbs le advierte que no es bueno hacerlo. No es lo que ella se figura. Emilia quiere vivir un día alegre. Pero no sólo lo vivirá, verá como lo está	

	viviendo, verá el futuro. Para la Sra. Gibbs la única esperanza es olvidar. La Sra. Soames la quiere persuadir para que no vaya. Emilia desea un día dichoso -el día en que se caso-. El Traspunte le da a elegir un día sencillo, el día en que cumplió doce años, el 11 de febrero de 1899. Martes. El día entero. Había nevado, la nieve había limpiado las calles. Sale el sol.	
113	Aparece la Calle Mayor y la Dugstore. 1899 hace 14 años.	
114	Viene Howie Newsome, el Policía Warren y Joe Crowell.	
115	La Sra. Webb baja a prepara el desayuno. Emilia no la ve.	
116	Howie Newsome deja la leche en la casa de los Webb.	
117	Emilia no encuentra su listón azul.	
118	El Sr. Webb viene, se encuentra con el Policía Warren, conversan. El Sr. Webb regresa de dar una conferencia en N.Y.	
119	El Sr. Webb se sacude la nieve de los pies, entra a la casa.	
120	Saluda a su esposa. No viajó en Pullman y eso molesta a su compañera. El Sr. Webb le lleva un regalo a Emilia.	
121	La Sra. Webb despierta a sus hijos para desayunar, 7:00 a.m.	
122	Emilia se descubre los jóvenes que están sus padres. Observa cada detalle del pueblo.	
123	La Sra. Webb da los buenos días a su hija, la felicita. Pide que abra sus regalos, los abre. (Aparte) recuerda que Jorge le había obsequiado un álbum de postales. Todo pasa tan de prisa y no tienen tiempo de mirarse los unos a los otros.	
124	Emilia llora. Pide volver al mundo de los muertos, pero por última vez quiere ver el pueblo. Dice adiós a todo lo que es vida -¡OH, tierra, eres demasiado maravillosa para que nadie te comprenda!-. Los vivos están verdaderamente ciegos.	
126	Para el Traspunte -sólo los santos, los poetas y unos pocos se dan cuenta lo que es la vida-.	
127	Emilia vuelve y se sienta en su silla. Simon comprueba de que la vida se desperdicia, estamos ciegos y somos egoistas e ignorantes.	
128	Los muertos exclaman que el viento se levanta. Miran las estrellas, un muerto recuerda que su hijo Joel que era marinero, las conocía todas -una estrella es una buena compañía-.	
129	Entra Jorge. Se acerca lentamente a la tumba de Emilia. Se arroja sobre ella. Los muertos no comprenden.	
130	El Traspunte explica que todo el pueblo duerme, algunas luces están encendidas. Hawkins da paso al tren de Albany. Las estrellas no tienen seres vivos en ellas. • Desea buen descanso al público. • <b>TELÓN.</b>	

## GRAFICA DE TIEMPO

<b>No.</b>	<b>AÑO</b>	<b>MES</b>	<b>HORA</b>	<i>El Día de la Semana</i>	<b>ESTACIÓN</b>	<b>ACTO</b>
1	1901	7 de mayo	Empieza a amanecer 5:45 a.m.			I
2	El mismo	El mismo	9:30 p.m.			
3	1904	7 de julio	5:45 a.m.		Lluvia y truenos	II
4	El mismo	El mismo	7:00 a.m.			
5	Tiempo atrás	Tiempo atrás	3.00 p.m.			
6	1913 (después de 9 años)				Verano. Llueve	III
7	1899 (14 años atrás)	11 de febrero		Martes	Había nevado	
8	El mismo	El mismo	7:00 a.m.			
9	1913				Sopla el viento	

## GRÁFICA DE GÉNERO NUESTRO PUEBLO

<b>MATERIAL PROBABLE</b>	Se confirma la tesis mostrada por el autor: los seres humanos no aprecian los pequeños momentos cotidianos de su vida.
<b>ESTILO NO REALISTA</b>	<p>Existen los siguientes aspectos que la hacen entrar dentro del <b>no realismo</b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se manejan los juegos temporales.- ruptura de la unidad de tiempo. Al iniciar, la obra se ubica en un presente cronológico; 1901. El tiempo transcurre gradualmente "la vida cotidiana en un día en un pueblo de Nueva Inglaterra". En el segundo acto han transcurrido tres años, 1904, existe un pequeño retroceso al pretérito "Jorge y Emilia descubren que nacieron para vivir juntos". En el tercer acto han pasado nueve años, 1913. Emilia muere, se le concede volver al pasado, 1899, catorce años atrás, Emilia decide regresar al mundo de los muertos, lugar donde no existe el tiempo ni los relojes.</li> <li>• La 4ª pared se rompe.- los espectadores entablan comunicación con el Sr. Webb y el Profesor Warren acerca de la cultura y el alcoholismo en el pueblo. El traspunte corta continuamente la acción para ubicarnos en una función teatral.</li> </ul>
<b>CONCEPCIÓN LÓGICA.</b>	<p>1ª PREMISA = Tesis.- Grover's Corners es un pequeño lugar en el universo (tomado como pretexto), para exponernos los momentos habituales del existir <i>no apreciados</i> en el acontecer humano.</p> <p>2ª PREMISA = Antítesis.- Los pobladores de Grover's Corners -símbolo de los hombres de todos los tiempos-, viven y cumplen sus ciclos vitales.</p> <p>3ª PREMISA = Síntesis.- La muerte establece el fin de la jornada. Se muere y se comprueba el poco aprecio que se le da a los momentos cotidianos de la vida.</p>

<p>TONO <b>MELODRAMÁTICO EXACERBADO.</b></p>	<p>Los personajes son simples, se interrelacionan creando una contraposición:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La <i>inteligencia</i> de Emilia ↔ a la <i>inhabilidad</i> de Jorge.</li> <li>• La <i>curiosidad</i> de Rebeca ↔ a la <i>indiferencia</i> de Jorge.</li> <li>• La <i>autoridad</i> del Policía Warren ↔ a los <i>vicios</i> de los pobladores.</li> <li>• La <i>experiencia</i> de los padres ↔ a la <i>inexperiencia</i> de los hijos.</li> <li>• La <i>vida</i> ↔ a la <i>muerte</i>.</li> </ul> <p>Ésta contraposición en los personajes es lo que crea el <b>tono exacerbado</b>. El público se compromete afectivamente. Ante la última contraposición vida ↔ muerte, la actividad intelectual de reflexión empieza a funcionar.</p>
<p>TEMÁTICA <b>RELIGIOSA.</b></p>	<p>Maneja una sociedad rural cuya cultura está precedida por ideales puritanos, sobre los cuales se desarrolla el pensamiento y forma de actuar de los personajes. Esto representa los ideales culturales de la sociedad norteamericana; por lo tanto se acepta el manejo de una temática religiosa.</p>
<p>PERSONAJES <b>SIMPLES.</b></p>	<p>Cada uno de los personajes de <b>Nuestro Pueblo</b> son representativos de algún extracto de la sociedad norteamericana:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El lechero.</li> <li>• El periodiquero.</li> <li>• El policía.</li> <li>• Los padres.</li> <li>• Las madres.</li> <li>• Los hijos.</li> <li>• El ministro de la iglesia.</li> <li>• El dependiente de la tienda.</li> <li>• La vecina.</li> </ul> <p>Estos personajes son la síntesis de una actitud humana. Tienen una sola característica en su comportamiento.</p>
<p>GENERO.</p>	<p><b>OBRA DIDÁCTICA.</b></p>

Ésta gráfica fue elaborada a partir de los elementos de análisis propuestos por Claudia Cecilia Alatorre en su libro **Análisis del drama.**

## NUESTRO PUEBLO RELACION DE PERSONAJES.

<b>ESCENAS</b>	<b>ACTO</b>	<b>ESCENAS</b>	<b>ACTO II</b>	<b>ESCENAS</b>	<b>ACTO III</b>
1	Traspunte	1	Si Crowell	1	Traspunte
	Joe Crowell		Traspunte		Sam Craig
	Doctor Gibbs		Howie Newsome		Stoddard
	Howie Newsome		Policia Warren		Señora Gibbs
	Señora Gibbs		Señora Gibbs		Simon Stimson
	Señora Webb		Señora Webb		Los muertos
	Jorge		Doctor Gibbs		Cortejo fúnebre
	Rebeca		Jorge		Hombres cargando un ataúd
	Wally		Señor Webb		Señora Soames
	Emilia	2	Traspunte		Una mujer entre los muertos
2	Traspunte		Emilia		Un hombre entre los muertos
	Profesor Willard		Jorge		Emilia
	Señora Webb		Sr. Morgan (T)		Señor Carter
	Señor Webb	3	Traspunte	2	Emilia
	Una mujer desde el anfiteatro		Señora Gibbs		Señora Gibbs
	Un hombre alto		Rebeca		Traspunte
	Una señora desde el anfiteatro		Jorge		Howie Newsome
3	Traspunte		Doctor Gibbs		Policia Warren

	Emilia	4	Señora Webb		Joe Crowell
	Señor Webb		Jugadores de basebal		Señor Webb
	Jorge		Traspunte		Señora Webb
	Señora Webb	5	Traspunte		Señora Gibbs
	Señora Forrest (T)		Jorge		Wally
4	Traspunte		Señora Gibbs	3	Emilia
	Simon Stimson		Emilia		Señora Gibbs
	Jorge		Señor Webb		Simon Stimson
	Emilia		Ministro (T)		Los muertos
	Doctor Gibbs		Señora Soames		Traspunte
	Señora Soames		Concurrentes de ige- sia		Jorge
	Señora Webb		Simon Stimson		
	Rebeca				
	Jorge				
5	Traspunte				
	Señor Bill (T)				
	Policía Warren				
	Señor Webb				
	Emilia				
	Jorge				
	Rebeca				

## NUESTRO PUEBLO ESPACIOS ESCENOGRÁFICOS.

No.	ESPACIO	ACTO	ESCENA
1	• Calle Mayor.	I	1
2	• Casa de los Gibbs y los Webb.		
3	• Huertos de los Gibbs y Webb.		
4	• Espacio neutro. Explicación del profesor Willard y Sr. Webb.		2
5	• Emilia regresa de la escuela por la Calle Mayor, encuentro con Jorge.		3
6	• Emilia ayuda a su mamá a deshebrar ejotes.		
7	• Espacio neutro. El Traspunte habla sobre Joe Crowell y Howie Newsome.		4
8	• Iglesia Congregacionista. Las mujeres ensayan en el coro. Habitaciones de Jorge y Emilia.		
9	• El Sr. Gibbs regaña a su hijo Jorge. Cocina de la casa.		
10	• Calle Mayor, las mujeres regresan del ensayo.		
11	• Calle Mayor. El Sr. Webb platica con el Policía Warren.		5
12	• Jorge conversa con Rebeca en su habitación.		
13	• Calle Mayor, Howie Newsome, Joe Crowell y el Policía Warren charlan.	II	1
14	• Pórtico de la casa de los Webb. Jorge desea ver a Emilia.		
15	• Comedor de los Webb. Jorge diserta con el Sr. Webb.		
16	• Calle Mayor. Jorge dialoga con Emilia.		2
17	• La Drugstore del Sr. Morgan. Jorge y Emilia descubren que se quieren.		
18	• Casa de los Gibbs. La Sra. Gibbs plancha. Los esposos conversan.		3
19	• Arreglo para boda. Iglesia Congregacionista.		4
20	• Calle Mayor e Iglesia. Jorge se encuentra con los jugadores de beisbol. Emilia espera en la iglesia.		5
21	• Mundo de los muertos.	III	1
22	• Cementerio.		
23	• Fosas de los muertos.		
24	• Casa de los Webb.		2
25	• Mundo de los muertos. Emilia decide regresar y aceptar su condición de muerta.		
26	• Jorge lleva una flor a la tumba de Emilia.		3



EL TRASPUNTE



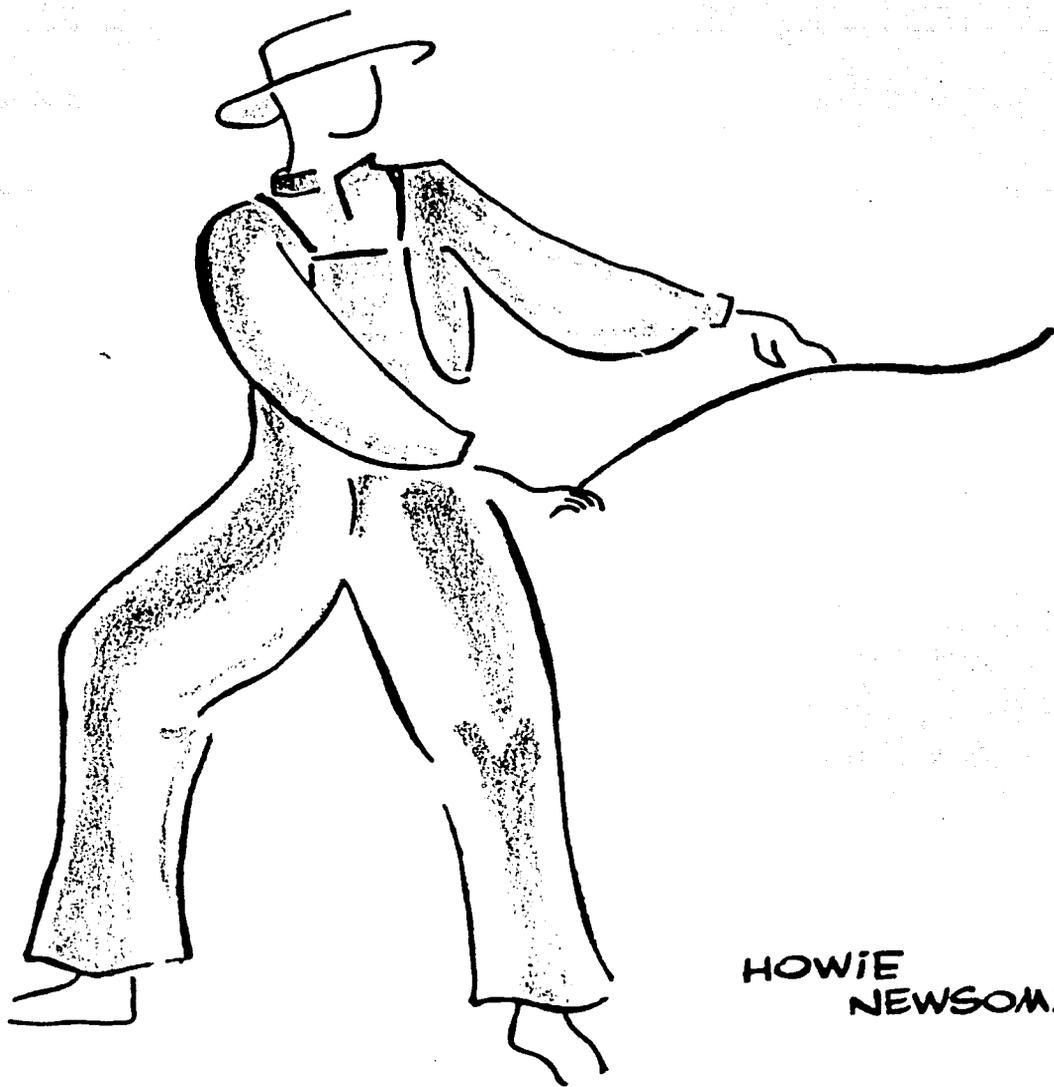
EL TRASPUNTE



SI  
CROWELL



JOE  
CROWELL



HOWIE  
NEWSOME



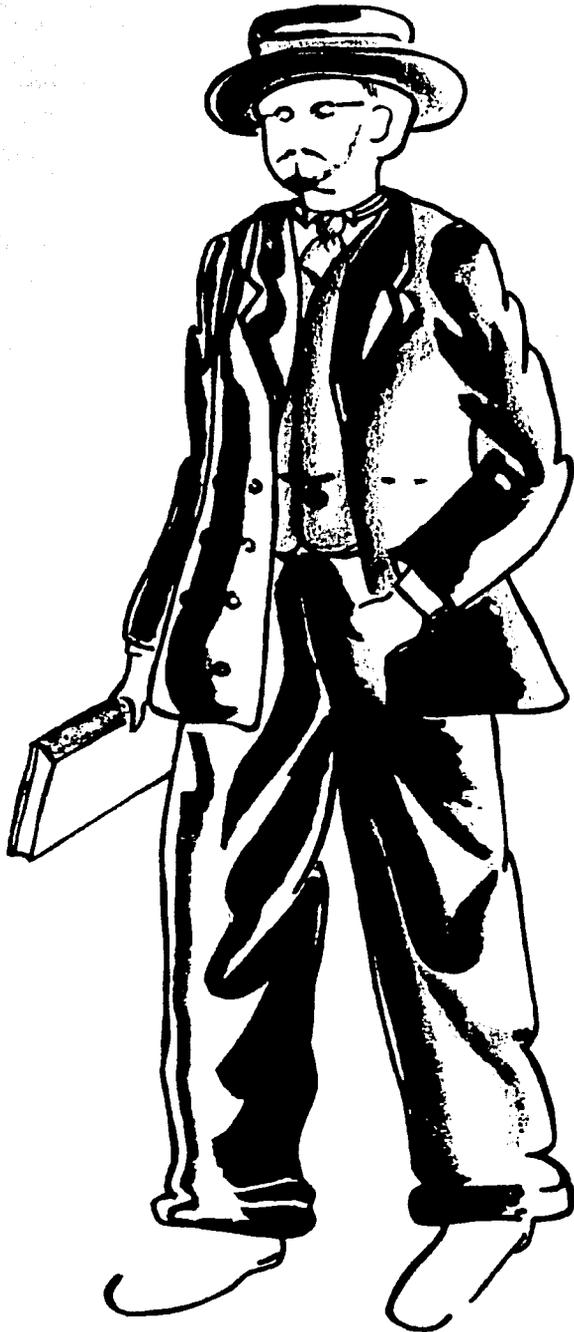
**JORGE  
NIÑO**



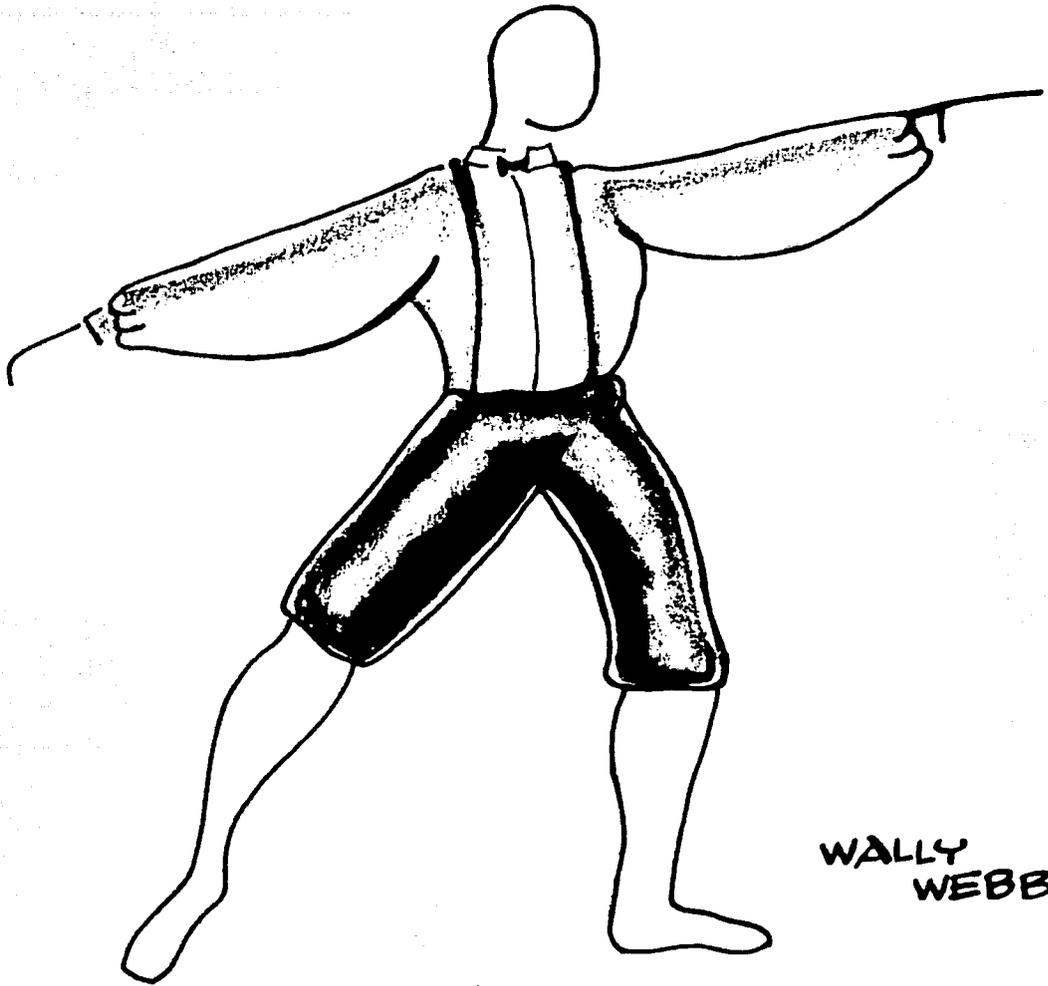
REBECA



SEÑOR  
WEBB



PROFESOR  
WILLARD



WALLY  
WEBB



**EMILIA**  
NIÑA



**EMILIA**  
MUERTA



SAM  
CRAIG



POLICIA  
WARREN



CORTEJO  
FUNEBRE