

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA *DOÑA BEATRIZ (LA SIN VENTURA)* DE
CARLOS SOLÓRZANO, EN RELACIÓN CON LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES
Y ELEMENTOS DE DIVERSOS MÉTODOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**



PRESENTA

MARÍA ALICIA MEDINA

ASESOR: MTRO. GALDINO MORÁN LÓPEZ

México, D. F., 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Mi admiración y agradecimiento al
DR. CARLOS SOLÓRZANO FERNÁNDEZ
por los valiosos comentarios y
sugerencias que me brindó,
cuando leyó esta tesis.
Muchas gracias.

Mi admiración, agradecimiento y afecto al
MTRO. GALDINO MORÁN LÓPEZ
por su apoyo en la
asesoría de esta tesis y por
su generoso entusiasmo durante
las revisiones de este análisis.
Muchas gracias.

SEÑOR:
gracias por permitirme
elaborar este estudio y
concédeme seguir adelante.
Gracias.

Todo mi amor
y agradecimiento a mi hija
LIC. ALICIA BASILIO MEDINA.
Por tu apoyo y comprensión.
Muchas gracias.

Mi agradecimiento al
DR. MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ ORTEGA.
Por todo su apoyo
cuando asistía a clases.
Muchas gracias.

Mi agradecimiento a la
LIC. JOSEFINA JUÁREZ LÓPEZ.
Por tu apoyo
cuando asistía a clases.
Muchas gracias.

Mi agradecimiento al
PSIQ. RICARDO URBINA MÉNDEZ.
Por los valiosos comentarios y
sugerencias que me brindó
para este estudio en el
carácter de los personajes.
Muchas gracias.

Mi agradecimiento a la
DRA. LUZ MARÍA JUÁREZ.
Por el apoyo que me brindó
en la traducción de las cartas
en francés para este análisis.
Muchas gracias.

Todo mi amor y ternura
a mi nieto MAURO,
quien nos ha traído
mucho felicidad.
Gracias pequeño.

Por orden de aparición.

ÍNDICE

	Página
Introducción.	9
Metodología.	19

CAPÍTULO PRIMERO

I. EL AUTOR

1. ¿Quién es Carlos Solórzano Fernández?	27
1.1. El escritor y su obra.	32
1.2. Premios y reconocimientos.	37
1.3. Cartas.	40

CAPÍTULO SEGUNDO

II. ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA <i>DOÑA BEATRIZ (LA SIN VENTURA)</i> DE CARLOS SOLÓRZANO, EN RELACIÓN CON LA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES Y ELEMENTOS DE DIVERSOS MÉTODOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS.	53
---	-----------

2. Fábula o mito o argumento.	56
2.1.1. Apartados.	59
2.1.2. Tema.	60
2.2. Fuentes de la fábula.	61
2.2.1. Intertextualidad.	64

2.3. Extensión y unidad.	78
2.3.1. Extensión.	78
2.3.2. Unidad.	83
2.3.2.1. Unidad de tiempo.	83
2.3.2.1.1. Análisis del tiempo dramático.	85
2.3.2.2. Unidad de lugar.	89
2.4. Acción.	92
2.5. Fábulas simples y complejas	95
2.5.1. Conflicto.	96
2.5.2. Nudo.	96
2.5.3. Análisis de la fábula.	97
2.5.3.1. Peripecia.	112
1.ª Peripecia.	114
2.5.3.2. Agnición o anagnórisis.	115
1.ª Agnición.	118
2.ª Agnición.	119
2.5.3.3. Verosimilitud.	121
2.ª Peripecia.	123
2.5.3.4. Pathos o lance patético.	125
2.5.3.5. Catarsis.	126
2.5.3.5.1. Temor.	126
2.5.3.5.2. Compasión.	127

2.5.3.6. Desenlace.	128
2.5.3.7. Clímax.	130
3. Dictamen o dianoa.	132
3.1. Conflicto trágico.	132
3.2. Destino o ananké.	134
3.3. Error trágico o hamartia.	135
4. Dicción o lexis.	136
4.1. Diálogo.	136
4.2. Lenguaje poético.	138
4.2.1. Figuras retóricas.	140
4.3. Acotaciones.	159
5. Perspectiva u oxis.	160
5.1. Escenografía.	163
5.1.1. Vestuario.	164
5.2. Actores o hypocrités.	167
6. Personajes y caracteres de los personajes.	168
6.1. Personajes.	168
6.2. Caracteres.	173
6.3. Caracteres femeninos.	178
6.4. Caracteres masculinos.	179
6.5. Caracteres secundarios.	180

6.6. Tipos teatrales.	185
7. Melodía o melopeya.	186
Conclusiones.	191
Bibliografía directa.	199
Bibliografía indirecta.	199
Hemerografía.	202
Fuentes electrónicas.	202
Índice analítico de la <i>Poética</i> de Aristóteles.	203
Esquema núm. 1: Análisis de la obra dramática <i>Doña Beatriz (La sin ventura)</i> de Carlos Solórzano en relación con la <i>Poética</i> de Aristóteles y elementos de diversos métodos literarios contemporáneos.	24
Esquema núm. 2: esquema de la fábula de <i>Doña Beatriz (La sin ventura)</i>	80
Esquema núm. 3: acciones de la extensión de la fábula de <i>Doña Beatriz (La sin ventura)</i>	81
Esquema núm. 4: Campo semántico del carácter de doña Beatriz de la Cueva.	183
Esquema núm. 5: Campo semántico del carácter de don Pedro de Alvarado.	184
Ilustración núm. 1: el teatro griego.	162
Ilustración núm. 2: los vestuarios.	166
Ilustración núm. 3: el legendario volcán de agua: Hunapú.	190

INTRODUCCIÓN

A partir del término de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el mundo entró en una nueva época caracterizada por cambios económicos, políticos y culturales.

Respecto a los cambios económicos, se presentaron varias situaciones:

Estados Unidos se convirtió en la primera potencia económica capitalista. Europa comenzó una lenta recuperación económica, a causa de que los países occidentales contaron con el apoyo americano y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas pudo sustraer de la Alemania invadida, gran parte de su maquinaria industrial. Los países de Asia tuvieron dependencia tecnológica con occidente a partir de su posición geográfica; así, se crearon diversos acuerdos comerciales entre las naciones. África fue expoliada hasta sus últimas consecuencias. Y Latinoamérica soportó el férreo control económico del imperio estadounidense.

Los cambios políticos fueron los siguientes:

Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas desplazaron al Reino Unido, Francia y Alemania en la conducción política del mundo. A lo largo de casi medio siglo sucedieron varias guerras que dejaron profunda huella en las naciones que las padecieron:

Entre 1945 y 1989 surgió el periodo de la Guerra Fría que consistió en una intensa lucha geopolítica entre los bloques occidental-capitalista, liderado por Estados Unidos contra la extinta Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas o bloque oriental comunista.

En 1947, la ONU (Organización de las Naciones Unidas) aprobó la división de Palestina y surge un estado árabe y otro judío; pero en 1948 Inglaterra pone fin a su mandato sobre Palestina, se proclama la fundación del Estado de Israel y aumentaron las fricciones árabes-israelíes.

En 1949, el mundo quedó dividido en dos bloques: el bloque capitalista o la República Federal Alemana, liderado por Estados Unidos y el bloque comunista o la República Democrática Alemana, liderado por la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas.

Desde el 25 junio de 1950 hasta el 27 de julio de 1953 acaece la Guerra de Corea y se establecen dos estados independientes: Corea del Norte y Corea del Sur.

Entre 1952 y 1962 surgieron movimientos independentistas en África en contra de la Gran Bretaña y Francia; así, Egipto, Ghana, Marruecos y otros alcanzaron su libertad.

Durante 1958 y 1975 sucede la Guerra de la República de Vietnam. Vietnam del Sur es apoyado por Estados Unidos y alterca contra Vietnam del Norte que es ayudado por el bloque soviético.

Así mismo, en Hispanoamérica irrumpieron varios levantamientos:

El 18 de junio de 1954, el ELN (Ejército de Liberación Nacional) invadió Guatemala.

En febrero de 1959, la Revolución Cubana convierte al país en una nación socialista.

En 1962 surge en Nicaragua el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional), organización política de izquierda de tendencia socialdemócrata.

Entre 1980 y 1992 transcurre la Guerra Civil de El Salvador en la cual se enfrentaron la FAES (Fuerza Armada de El Salvador) contra las fuerzas insurgentes del FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional).

El mundo cultural, luego de la hecatombe de los años cuarenta, dio paso a la reflexión acerca de la esencia humana a partir de la realidad; el nuevo pensamiento sobre la vida fue influido por la filosofía del existencialismo francés, especialmente, por Jean-Paul Sartre (1905-1980), doctrina que derivó en el movimiento cultural del expresionismo y se plasmó en las artes plásticas, la música, el cine, la danza, la fotografía y en la literatura. Así, los

intelectuales y artistas buscaron nuevas rutas para indagar la existencia humana y todas las artes sufrieron transformaciones que aún suenan en la primera década del siglo XXI.

Las secuelas de estos acontecimientos se hicieron sentir, directamente, sobre Latinoamérica y a raíz de estos sucesos de carácter externo, también en México se presentaron cambios económicos, políticos y culturales:

Económicamente, el país entró en un periodo de industrialización y mejoras tecnológicas.

En el rubro político, el PRI (Partido Revolucionario Institucional) dominó el escenario político-electoral desde 1946 hasta el año 2000 y sólo fue quebrantado por el FDN (Frente Democrático Nacional) en 1988; durante todo ese periodo hubo luchas populares contra el régimen priísta en la que participaron campesinos, ferrocarrileros, electricistas, médicos, profesores y, desde luego, estudiantes en la gesta del 2 de octubre de 1968.

En el contexto cultural, durante la década de los años cincuenta, el teatro nacional conformó una renovación en los temas, conflictos, preocupaciones y personajes. Así, estrechamente, unidas con una nueva ideología en el país, surgen obras como *El cuadrante de la soledad* (1950), de José Revueltas; *Rosalba y los llaveros* (1950), de Emilio Carballido; *Los signos del Zodiaco* (1951), de Sergio Magaña; *La culta dama* (1951), de Salvador Novo; *El color de nuestra piel* (1952), de Celestino Gorostiza; *Clotilde en su casa* y *El adulterio exquisito* (1955), de Jorge Ibargüengoitia, sólo por citar algunas de las más representativas de la época.

Así mismo, en esta década se desarrolla la mayor parte de la dramaturgia de Carlos Solórzano, quien a partir del estreno en México de su obra *Doña Beatriz (La sin ventura)* en 1952, vino a mostrarnos otras tendencias dramáticas que surgieron a partir de la posguerra en Europa.

Partida expone:

En el caso de este dramaturgo, de origen guatemalteco, tanto su obra dramática como su labor de divulgador de las corrientes dramáticas y escénicas de la posguerra como director de Teatro Universitario tendrían el objetivo de ponernos al día, respecto de las tendencias teatrales europeas, entonces en boga, particularmente en Francia, además de haber preparado el terreno para el recibimiento de la dramaturgia no aristotélica...¹

Las corrientes dramáticas de posguerra² referidas, fueron: 1) El *existencialismo*, que partió de la filosofía de Martín Heidegger (1889-1976), cuyos dramaturgos representativos fueron: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Giraudoux, Jean Anouilh y Armand Salacrou. 2) La *vanguardia poética*, que se basa en la fantasía y la realidad de los sueños y tampoco hace caso a los axiomas tradicionales como unidad básica de acción ni a la necesidad de una trama; sin embargo, es más lírica y mucho menos violenta y grotesca que los dramaturgos del teatro del absurdo, ya que se apoya en un lenguaje, conscientemente, poético; sus representantes son: Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux y en la joven generación: Georges Schehadé, Henri Pichette y Jean Vauthier. 3) El *teatro del absurdo*, el cual difiere del teatro existencialista en un aspecto importante; este último presenta la irracionalidad de la condición humana por medio de un razonamiento lúcido y construido con toda lógica sin integrar el fondo y la forma; mientras que el teatro del absurdo presenta esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, es decir, procura integrar el fondo y la forma de la obra dramática; sus principales representantes son: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Jean Genet y Arthur Adamov.

La labor de Carlos Solórzano como difusor de un nuevo teatro lo aprecia Partida:

Dentro del panorama teatral, correspondiente al segundo lustro de esta década de los años cincuenta, el repertorio de Teatro Universitario enriqueció la cartelera de la ciudad de México, irrumpió de manera definitiva el teatro no aristotélico, a partir del año de 1955, con el estreno de *Esperando a Godot*, cuando Salvador Novo presentara por primera vez en nuestro país una pieza, del movimiento llamado años después 'teatro del absurdo'.³ *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

¹ Armando Partida Tayzán, *La vanguardia teatral en México*, México, ISSSTE, 2000, p. 42.

² Cabe hacer la aclaración que no profundizaré en estas corrientes dramáticas, porque no conciernen a esta tesis.

³ Armando Partida Tayzán, *op. cit.*, pp. 42-43.

Las representaciones de las obras del teatro no aristotélico realizadas desde 1955 hasta 1966, muestran cómo fue preparándose el terreno no sólo para la transformación del arte escénico mexicano, que se apreciará de inmediato en los años cincuenta, sino para la aparición de una dramaturgia nacional no aristotélica en los años sesenta que vino a transformar y, posteriormente, a desarrollar una parte de la producción dramática nacional de esos años.

Según Partida:⁴ “Dos son las tendencias del teatro no aristotélico que se hicieran presentes en el teatro de nuestro país a partir del segundo lustro de los años cincuenta, una: la del teatro del absurdo, o de vanguardia, la otra: la del teatro épico, vía Bertolt Brecht.”⁵ Es importante aclarar, lo habitual ha sido que al principio, en toda obra teatral, según Aristóteles, el primer acto exponga, el segundo anude y el tercero desenlace; pero en 1955 “...se hizo evidente la urgencia de un cambio, de una transformación, en la escritura dramática ante el agotamiento del modelo usigliano dominante en los años cincuenta.”⁶ El modelo usigliano refiere a Rodolfo Usigli (1905-1979) como escritor, ensayista, crítico mexicano y sobre todo hombre de teatro.

El teatro del absurdo vino a poner de manifiesto una forma diversa de ver e interpretar al mundo; algunos de los fenómenos característicos observables que definen el teatro del absurdo los precisa Lobato⁷ así: “La inexistencia de conflicto dramático... Estatismo, tedio y sentido de la existencia... La utilización de máscaras... La desarticulación del lenguaje..., etc”.⁸

Doña Beatriz (La sin ventura) de Carlos Solórzano fue representada por primera vez el 25 de septiembre de 1952, tres años antes de que se hiciera intangible la premura de una in-

⁴ *Ibíd.*, p.47.

⁵ En relación con el teatro épico, vía Bertolt Brecht, aclaro que no expondré sus peculiaridades, porque esta investigación no lo requiere.

⁶ Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos*, México, CONACULTA, 2002, p. 15.

⁷ Ricardo Lobato Morchón, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid, Verlum, pp. 27-53.

⁸ Estos fenómenos del teatro del absurdo no los definiré en la introducción, porque mi análisis está basado en el teatro aristotélico.

novación en la escritura dramática nacional; *Doña Beatriz (La sin ventura)* se exhibió en la Sala Molière de la ciudad de México con el patrocinio del Teatro Universitario y la Universidad Nacional Autónoma de México. Solórzano divulgó las corrientes dramáticas de posguerra cuando fue Director del Teatro Universitario, con el objetivo de actualizar la dramaturgia mexicana respecto a las tendencias teatrales francesas: como el teatro de Albert Camus, novelista, ensayista y dramaturgo, considerado uno de los escritores más importantes, su obra representa el drama existencialista: *El malentendido* (1942) y *Calígula* (1944); Antonin Artaud, poeta, dramaturgo y actor representativo del teatro de la crueldad: *El teatro y su doble* (1938) y el *Manifiesto del teatro de la crueldad* (1948); y el dramaturgo belga Michel de Ghelderode: *Hop Signor* (1935), *Marie la miserable* (1952), *L'école des bouffons* (1953) y *Les aveugles* (1956).⁹

En esta época, surge Carlos Solórzano como difusor de las nuevas corrientes del teatro y además, tiene un lugar destacado como autor dramático.

En 1952, Perales afirmó:

El autor más importante es Carlos Solórzano, pero escribe solamente obras universales de tema existencial o religioso, bien hechas e importantes dentro del teatro culto. Lo más cercano a lo nacional es *Doña Beatriz la sin ventura* en la que trabaja la forjación del mestizaje en la época de la Conquista.¹⁰

Carlos Solórzano nace en Guatemala el 1 de mayo de 1922, durante la dictadura del presidente Manuel Estrada Cabrera y crece bajo la opresión del gobierno del general Jorge Ubico (1931-1944); pero, Solórzano pertenece al movimiento teatral de México en donde vive desde 1939 y donde ha desplegado la mayor parte de sus actividades dentro del teatro.

⁹ El teatro de estos dramaturgos no lo expondré, porque no compete a esta tesis.

¹⁰ Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, México, Gaceta, 1993, p. 122, (Escenología, II).

Es importante recordar que en 1898, Estrada Cabrera toma el gobierno de Guatemala convirtiéndolo en una dictadura. En 1899 llegan los primeros inversionistas estadounidenses a Guatemala en pos de la riqueza bananera y se forma un monopolio denominado *United Fruit Company*. En 1904, Estrada Cabrera le otorga el derecho de explotación a *United Fruit Company* a cambio de la construcción de un ferrocarril para el país; así, la *United Fruit Company* se constituyó como un poderoso enclave económico que intervenía en las decisiones del gobierno guatemalteco. En 1926 ocupa el poder el general Lázaro Chacón y durante este gobierno se crean problemas limítrofes con Honduras, ocasionados por las compañías bananeras de ambos países. En 1930 cuando Solórzano tenía ocho años, el general Manuel Orellana se alzó en armas y asumió la presidencia de Guatemala, pero Estados Unidos no quiso reconocer su gobierno y Orellana renunció. En 1931 se adjudica el poder el general Jorge Ubico; durante este período de gobierno el 70 por ciento de las exportaciones guatemaltecas lo constituían la producción bananera y cafetalera, estas últimas en manos de empresarios alemanes; Ubico ejerció una férrea dictadura represiva, pero logró la estabilidad económica; sin embargo, a finales de la Segunda Guerra Mundial en 1945 fue forzado por Estados Unidos a confiscar las propiedades cafetaleras alemanas. En 1939, cuando Solórzano tenía 17 años, el clima de inseguridad en Guatemala suscita que el escritor, a su regreso de un viaje a Europa, se traslade a México donde ha residido hasta la fecha.

Durante la década de 1931 a 1941, Ubico censuró el teatro y finalmente, lo prohibió, languideció todo el arte y la cultura guatemaltecas. No obstante, se mantuvo la llama escénica en la figura y obra de Manuel Galich, dramaturgo y dirigente universitario.

Después de la derrota de Ubico, Guatemala reinició el teatro costumbrista con crítica social, obras didácticas y luego teatro histórico; y es cuando el país se abre a todas las nuevas corrientes culturales del mundo. No obstante, en 1954 la intervención de la CIA

(Agencia Central de Inteligencia) en los asuntos internos de Guatemala repercutió negativamente en la cultura: se fueron al exilio Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Raúl Leiva, Carlos Illescas, Otto-Raúl González y otros. A pesar de la situación política tan difícil que prevaleció durante muchos años en Guatemala, es valioso referir que las letras universales se engalanan con el guatemalteco ensayista, dramaturgo, cuentista, novelista y poeta del realismo mágico Miguel Ángel Asturias cuando recibe el Premio Nobel de Literatura 1967; la obra *Hombres de maíz* (1949) es reconocida por muchos como la obra maestra de Asturias.

El contexto histórico de la obra *Doña Beatriz (La sin ventura)* se fundamenta en el pasado histórico y cultural de la infancia y juventud del dramaturgo Carlos Solórzano y de su país: Guatemala. La infancia del escritor transcurrió entre las fincas de café donde en compañía de su padre ambos caminaban y conversaban; su progenitor fue educado en Europa, él administraba de día las quintas de café y en las noches leía a Goethe, Nietzsche y Schiller en alemán.

Y Solórzano lo trae a la memoria:

Hablábamos en alemán y manejábamos palabras en francés todo el tiempo...
Hablábamos en alemán porque mi padre se había educado en Alemania [pero] no era la realidad del país. En mi tiempo había un 60% de indios monolingües, que hablaban sólo su lengua.¹¹

El dramaturgo convivió toda su infancia con los indios que cultivaban el café en las haciendas de su padre.

Feliciano evoca al respecto:

En la década de los treinta, cuando Solórzano era joven, el 65% del pueblo guatemalteco era indígena; el resto era ladino (cualquier persona que no vivía según las tradiciones nativas). Tan ladino era el europeo recién llegado como el indio de pura sangre así mi la-

¹¹ Wilma Feliciano, *op. cit.*, p. 20.

do a la cultura capitalina. Tampoco debemos desestimar la importancia de la lengua por preservar la cultura, y en esa época la vasta mayoría del pueblo no hablaba la lengua nacional.¹²

Así, Solórzano conoció dos universos culturales diferentes: el indígena y el europeo.

Doña Beatriz (La sin ventura), considerada por su autor como “auto histórico”, describe las circunstancias históricas de dos mundos: el mundo indígena guatemalteco y el del conquistador español. La obra es el relato dramático del conflicto matrimonial de doña Beatriz de la Cueva y el conquistador español don Pedro de Alvarado, acaecido en el ambiente indígena guatemalteco donde el desenlace de la obra es una *tragedia*. Doña Beatriz muere de angustia en las Indias cuando observa quebrantados los valores tradicionales europeos y sucumbe ante la incapacidad de adaptarse a un mundo nuevo en lo moral y geográfico.

La sociedad indígena y española que radicaba en Guatemala en 1922, donde vivía Solórzano, según mi reflexión, creó raíces en la vida interior del escritor; debido a las vivencias con los indígenas corresponden a su infancia y estarán siempre en su corazón y en su memoria; las experiencias con la sociedad europea forjaron al dramaturgo, al artista, al creador; pero, como en todos los casos un universo prevaleció: el mestizo.

Doña Blanca, personaje secundario de la obra, lo hace evidente cuando enuncia:

“BLANCA: No quedará nada: ni de don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor!”: la hija mestiza de don Pedro de Alvarado. (pp. 90-91).

Sólo quedó el mestizaje americano. Sólo quedó un mundo. El mundo donde nació el dramaturgo Carlos Solórzano.

¹² *Ibíd.*, p. 25.

El nombre de Beatriz de la Cueva, protagonista de la obra, coincide con el nombre de la esposa de Carlos Solórzano, que en este momento ya no lo acompaña en su vida: la señora doña Beatriz Caso, hija del gran antropólogo Alfonso Caso. La esposa de Carlos Solórzano fue su amiga, confidente, fuente de inspiración, consejera y crítica.

Durante una entrevista:

Cuando le pregunté a Solórzano si la ‘Beatriz’ en sus obras aludía a la guía espiritual de Dante, soltó una carcajada: ‘¡Yo no pensaba en Dante! Pensaba en mi mujer. Hemostenido muybuena unión tanto para los buenos como para los trágicos momentos. La he querido siempre. Para mí ella sintetiza una serie de elementos positivos de la femi- nidad. Es una mujer muy excepcional, de mucha sensibilidad, es una excelente escultora, entiende mis preocupaciones. Tal vez es una reacción ante el matrimonio deshecho de mis padres. Siempre pensé, como ellos, ¡no!’¹³

Doña Beatriz (La sin ventura) fue denominada por su autor como un *auto histórico* y al respecto, Peña evoca:

En los autos sacramentales de Calderón se dan cita los conceptos del bien y del mal, funda- mentalmente; las categorías éticas: virtudes, vicios, potencias del alma; las formas de pensa- miento: alegoría y símbolo, y la intención didáctica. Escenario al servicio de la teología cris- tiana, predomina en él un asunto: la exposición y alabanza de la Eucaristía, que se vierte en temas de carácter vario: bíblico, hagiográfico, mitológico, histórico, político.¹⁴

Y Menéndez y Pelayo, con base en el argumento de las obras literarias, llevó a cabo una distinción: autos filosófico-teológicos, autos mitológicos, autos bíblicos, autos marianos y autos histórico-legendarios. Por lo anterior, entiendo que *Doña Beatriz (La sin ventura)* es un auto histórico, ya que los valores, los desenfrenos, así como las ideas de los personajes simbólicos están demarcadas en la obra dentro de los conceptos del bien y el mal como en los autos; además doña Beatriz de la Cueva y don Pedro de Alvarado, personajes protagonista y antagonista, son históricos.

¹³ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁴ Margarita Peña, *Alegoría y auto sacramental*, México, UNAM, 1975, p. 7.

METODOLOGÍA

Doña Beatriz (La sin ventura) llegó a mí por azares de la vida y la leí. Luego, investigué los diversos métodos de análisis literario y leí el *Análisis estructural del relato literario* de Helena Beristáin y el *Análisis del drama* de Claudia Cecilia Alatorre, con ésta última obra entendí que *Doña Beatriz (La sin ventura)* es una *tragedia*, ya que Alatorre plantea:

Esta es una de las constantes temáticas de la tragedia: la eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar el progreso humano. El trance que se opera entre la caída de un orden antiguo, el desorden y la instauración de un nuevo orden es, finalmente, un concepto que representa al devenir histórico y la relación dialéctica entre sociedad e individuo.

El personaje trágico siempre representa al primero o al último que transita por cierto camino; también representa aquellas pasiones que pueden ser propias del hombre de cualquier época, pero que en la tragedia, van a revestir una especial gravedad porque no favorecen a la coyuntura histórica.¹⁵

Posteriormente, volví a releer a *Doña Beatriz (La sin ventura)* y me dispuse a analizarla bajo el régimen de la *Poética* de Aristóteles ya que la juzgué una *tragedia* como la tragedia griega aristotélica; además, agregué elementos de diversos métodos literarios contemporáneos para complementar el análisis, debido a que la *Poética* fue escrita en el siglo IV a.C., y posiblemente al lector le inquiete esta pregunta: El día de hoy, siglo XXI d.C., en el que se realiza este estudio: ¿existen otros elementos literarios que integren este análisis teatral? La respuesta es: sí existen, y apliqué algunos para enriquecer el texto dramático. Estos elementos literarios los expondré durante el desarrollo de la metodología.

Yo adopto una forma personal para analizar la obra *Doña Beatriz (La sin ventura)*. Para realizar este análisis he escogido la *Poética* de Aristóteles; pero consideré necesario auxiliarme de la obra didáctica *Análisis de obras de teatro I. La tragedia griega* de María Andueza, porque en esta obra los elementos aristotélicos de la *Poética* están ordenados didácticamente; y cabe hacer la aclaración que la *Poética* es un escrito acroamático.

¹⁵ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, México, Escenología, 1999, p. 36.

Al respecto, García Yebra recuerda:

La *Poética* pertenece al grupo de los escritos acroamáticos. Es uno de los que presentan en mayor grado el carácter fragmentario y a veces aparentemente inconexo a que antes me refería. Frente a este aparente desorden del texto pueden adoptarse varias posturas. La supuesta falta de coherencia puede explicarse diciendo que, por ser en general las obras esotéricas algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor, éste sólo anotó lo que le parecía conveniente o necesario: la conexión completa la establecería en cada caso al desarrollar, de viva voz o por escrito, estos apuntes previos.¹⁶

Los escritos acroamáticos o esotéricos fueron, probablemente, las notas y apuntes de las lecciones de Aristóteles que le sirvieron para impartir sus enseñanzas a los alumnos en el Liceo; estas instrucciones fueron por medio de la audición; así, Aristóteles fomentó la lectura a través de las charlas.

Por lo referido anteriormente, como el orden de los capítulos de la *Poética* no está sistematizado, me apoyo en la obra de carácter didáctico *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega*¹⁷ de Andueza, basada en la *Poética* aristotélica, porque esta obra ordena los conceptos de la tragedia en forma pedagógica y la autora lo cita: “El texto te presenta un esquema de análisis concreto que te ayudará a adentrarte en los caminos analíticos. Cada unidad didáctica será una pista segura para lograrlo”.¹⁸

Yo adopto esta forma de analizar a *Doña Beatriz (La sin ventura)*, por la razón de que quiero asumir una postura de enriquecimiento al análisis de la obra literaria, en vez de analizarla con un método exclusivo y, posiblemente, llegar a un análisis delimitado cuando deba juzgar el drama en las conclusiones. Además, esta metodología me permitirá ajustar el análisis de los elementos de la *Poética*, obra del siglo IV a. C., con los elementos de métodos literarios contemporáneos. Al asumir esta postura durante el análisis teatral, tendré como punto de partida la *Poética*¹⁹ de Aristóteles, edición trilingüe, traducida y comentada por Valentín García Yebra. La *Poética* será la obra literaria base o armazón del

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, trad., de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 10.

¹⁷ María Andueza, *op. cit.*, pp. 143.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 4.

¹⁹ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 335.

análisis, ya que Aristóteles sustenta en ella su teoría sobre la *tragedia griega*, la cual era considerada por él como el género arquetípico por excelencia, y a mi juicio *Doña Beatriz (La sin ventura)* es una *tragedia*; además escojo la *Poética* por el motivo de que es el fundamento de la teoría literaria y en ella está contenida la primera reflexión sobre los géneros literarios como la comedia y distingue a la *tragedia* por sus elementos.

A través de los años, varios críticos literarios han beneficiado la riqueza aristotélica; y así, después de elegir como estructura base para el análisis de *Doña Beatriz (La sin ventura)* los elementos internos y externos de la *Poética*, ya que establecen el origen de la *tragedia*, también escojo elementos de varios métodos literarios contemporáneos cuando el análisis de la obra me lo exige, ya que durante el estudio me percaté de que la *Poética* no los contempla y eran precisos, debido a que enriquecen el estudio. Estos elementos son los rasgos formales del texto como el *tema* y los *apartados* analizados por Lázaro Carreter, la *intertextualidad* por Julia Kristeva, la *unidad de tiempo* y el *campo semántico* por Helena Beristáin, la *unidad de lugar* por María Andueza, la *acción* por Samuel Gili Gaya, la *extensión* y el *clímax* por Edgar Ceballos, el *conflicto* por Alonso de Santos, la *retórica* por el Grupo Mi, Helena Beristáin y María Andueza, los *comentarios escénicos* por María del Carmen Bobes Naves y otros críticos. Si únicamente yo ajustara el análisis a la *Poética* aristotélica, el estudio quedaría limitado porque en la actualidad existen otros elementos literarios que complementan el análisis teatral, y *Doña Beatriz (La sin ventura)* es un drama escrito en la época contemporánea en el año de 1952, y es analizado hoy.

Durante el análisis de la obra, los comentarios de García Yebra, crítico literario de la *Poética*, me auxiliaron considerablemente para el entendimiento de las enunciaciones que apunta Aristóteles.

Y para facilitarme el uso, en cuanto a rapidez y organización de los conocimientos aristotélicos, elaboré un índice analítico de la *Poética*, señalando el número del capítulo de

esta obra en el cual están contenidos: la materia, el autor y el título; así, este índice me ayudó a consultar un concepto en cualquier editorial de la *Poética*; este índice analítico lo elaboré, porque las tres editoriales de la *Poética* que consulté carecen de él.²⁰ El índice analítico de la *Poética* lo integro al final de la tesis como material de apoyo para los interesados en esta obra.

El procedimiento para el análisis será el siguiente:

- a) El análisis está realizado a base de lecturas y relecturas de la obra dramática *Doña Beatriz (La sin ventura)*.
- b) Al principio expondré la definición de cada concepto que anota la *Poética* con la explicación de García Yebra para la mejor comprensión del texto aristotélico.
- c) Al finalizar el análisis del concepto aristotélico localizado en *Doña Beatriz (La sin ventura)*, explicaré brevemente la definición actual del mismo concepto con base en los elementos de los diversos métodos literarios contemporáneos citados, y realizaré el análisis en los casos necesarios, cuando la obra me lo exija.
- d) Para llevar a cabo el análisis dramático, agruparé los conflictos semejantes de *Doña Beatriz (La sin ventura)* y, ya concentrados, les otorgaré una denominación. Así constituiré un concepto aristotélico como por ejemplo: un *nudo* aristotélico. De esta manera, iré desarrollando el método de análisis aristotélico, incrementándolo con elementos de otros métodos literarios; pero siempre respetando el armazón y los principios de la *Poética* de Aristóteles, ya que *Doña Beatriz (La sin ventura)* es una *tragedia* como la tragedia griega.
- e) Cuando analice el *carácter* de los personajes, expresaré la visión aristotélica y, además, presentaré el enfoque actual del concepto con dos campos semánticos,

²⁰ Además de la *Poética* de Gredos, utilicé la edición trad., por José Goya y Muniain, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 335, (Colección Austral) y la trad., de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1970, pp. 165.

visualizando por medio de lexemas y semas las particularidades del *carácter* de los personajes para complementar la investigación.

e) Las conclusiones las proporcionaré e interpretaré al finalizar el análisis de la obra.

En el esquema número 1, despliego los conceptos de la *Poética* de Aristóteles y los elementos de diversos métodos literarios contemporáneos.

21

22

21

22

CAPÍTULO PRIMERO

EL AUTOR

El teatro de la posguerra ha creado el personaje dramático más atormentado de la historia, pues inconforme con su propia condición, debe admitir su responsabilidad sin estar seguro de su libertad.²³

CARLOS SOLÓRZANO

1. ¿Quién es Carlos Solórzano Fernández?

Inicialmente, contestaré esta pregunta con las propias palabras del autor:

“Yo al sentirme mestizo me siento orgulloso. Me siento orgulloso porque correspondo a esa raza de hombres en la que se han mezclado las dos aguas, los dos océanos, los dos sentires: el indígena y el europeo”.²⁴

Y yo adiciono, que en el escritor se han unido las voces del dramaturgo, del novelista, del ensayista, del crítico e historiador de teatro, del investigador, del asesor, del profesor, del director, del conferenciante, del traductor de alemán, francés e inglés, perfiles por los que concluí acercarme al autor y a su obra.

Carlos Solórzano Fernández nació en la ciudad de San Marcos, Guatemala, el 1 de mayo de 1922; fue hijo de José María Solórzano, hombre de carácter férreo, rico hacendado de Guatemala, educado en Alemania en donde obtuvo el título de ingeniero y de quien el autor ha comentado en entrevistas con un matiz de amor, admiración y amargura, que de niño lo sentía presente y a la vez ausente: “Yo no tenía acceso ni a sus pensamientos, ni a sus dudas, ni a sus tormentos...”,²⁵ su madre, Elisa Fernández Barrios fue una mujer

²³ Carlos Solórzano, citado por Esteban Rivas, *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*, México, [s.n.], 1970, p. 8, (Colección Galería Teatral).

²⁴ Wilma Feliciano, *op. cit.*, p. 65.

²⁵ *Ibíd.*, p. 21.

educada dentro de las más severas normas de la moral. Cuando Solórzano tenía diez años sus padres se divorciaron y él resintió esta separación:

“El mundo se me quebró cuando se separaron... la vida entera consiste en reconciliarlos en nuestro interior”.²⁶

La infancia de Solórzano transcurrió en el núcleo de una de las cien familias de abolengo de Guatemala. El autor cursó la educación primaria y la secundaria con institutrices alemanas y a la vez estudiaba piano, natación, tenis; entre los quince y veinte años quería dedicarse a la vida religiosa ya que era acólito, rito que lo transportaba a un mundo espiritual, que le ofrecía el escape a la pobreza circundante de su país, ya que era la época del dictador Jorge Ubico; Solórzano admite haber experimentado cierta ambivalencia a causa de su privilegiado patrimonio.

El clima de inseguridad en Guatemala en 1939 suscita que Solórzano, a su regreso de Europa a los diez y siete años, se trasladara a México en donde ha residido hasta la fecha, y al respecto el dramaturgo asevera: “En México había una cosa para mí desconocida: la libertad personal fuera de un hogar bastante restrictivo, y aparte de la tiranía global del país”.²⁷

Solórzano en su juventud no aspiró a ser escritor, sino pianista clásico; no obstante, su familia quiso que fuera arquitecto; la intención de su padre era que estudiara en Alemania; pero, en 1939 cuando debía comenzar esos estudios, estalló en Europa la Primera Guerra Mundial, hizo a un lado la música y se trasladó a México: se inscribió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1944 obtuvo el grado de licenciado en Arquitectura con la tesis *Un teatro en la ciudad de Guatemala*; esa profesión nunca la desempeñó, pero el conocimiento de ella le proporcionó las bases para la comprensión de las líneas y del arte estructural.

²⁶ *Ibíd.*, p. 23.

²⁷ *Ibíd.*, p. 24.

En 1946, Solórzano expuso la tesis de maestría en letras españolas titulada *Del sentimiento de lo plástico en la obra de Unamuno*, y a partir de ese momento Miguel de Unamuno fue su guía espiritual entre el conflicto de la razón y la fe, que compenetraba su conciencia, y la inconformidad expresada en su tesis lo hizo meditar que la fe no basta para reconciliar angustias metafísicas e imperativos racionales; los dictados de Unamuno se convirtieron en su verdad. Posteriormente, en 1948, el escritor presentó la tesis doctoral *Espejo de novelas*; ambos grados los obtuvo en la UNAM.

Carlos Solórzano contrajo matrimonio con Beatriz Caso, escultora, hija del arqueólogo Alfonso Caso. Beatriz fue su amor, su amiga y la heroína de sus tres primeros dramas, en los cuales la protagonista se llama Beatriz.

En 1949, Solórzano, becado por la Fundación Rockefeller, viajó a Francia con su esposa, para estudiar la especialidad de Arte Dramático durante dos años y se le otorgó el doctorado en la Sorbona, Francia. En este país, Solórzano estuvo en relación directa con la vida teatral de París y conoció a varios escritores que tenían la misma inquietud filosófica; Solórzano hizo amistad con Albert Camus y Michel de Ghelderode; así mismo, conoció la ideología de Jean-Paul Sartre y Antonin Artaud.

En 1952, Carlos Solórzano regresó de Francia a México y fundó y dirigió el Teatro Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente, es el CUT (Centro Universitario de Teatro) de la UNAM, el cargo de director lo ejerció hasta 1962; desde ahí, Solórzano inició la organización de grupos teatrales estudiantiles como el Teatro Nuevo de Latinoamérica con obras de Camus, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y otros más. En una entrevista para Juan Carlos Lemus, Solórzano afirma: “En Guatemala nunca recibí una invitación o propuesta para emprender algo semejante”.²⁸

²⁸ <<http://www.prensalibre.com/pl/2003/junio/08/58025.html>> 8 jun. 2003.

En 1961, Solórzano representó a México en el Primer Seminario de Dramaturgia en Puerto Rico.

En 1962, la UNAM lo designó profesor de Arte Dramático e impartió la cátedra de Literatura Dramática Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras.

En 1963, el dramaturgo representó a México en el Festival de Teatro de las Naciones en París con su obra *Los fantoches* y, también, lo hizo en el XI Congreso de Literatura Iberoamericana en Austin, Texas.

En 1966, Solórzano fue ascendido a Profesor de Carrera en la UNAM.

En 1967, fue electo Vocal de la Comunidad Latinoamericana de Escritores e invitado por la Unión de Escritores de la Unión Soviética para dictar conferencias en la Universidad Lomonosov de Moscú; asimismo, sus viajes lo llevaron a Estados Unidos como profesor visitante de la Universidad de California del Sur y de la Universidad de Columbia en Nueva York.

En 1968, Solórzano se desempeñó como organizador y Director del Teatro Nuevo de Latinoamérica. En ese mismo año, asistió como invitado de honor a la celebración Iberoamericana en Hiram College, Cleveland, para la representación de su drama traducido al inglés: *Las manos de Dios*.

En 1969, el escritor fue huésped distinguido en la Universidad de Drake para la escenificación en inglés de sus tres obras breves: *Los fantoches*, *Cruce de vías* y *El crucificado*.

Como crítico de teatro, el escritor colaboró en el suplemento “La cultura en México” de la revista *Siempre*; fue corresponsal de la revista *Rendez vous du Théâtre*, órgano del Teatro de las Naciones en París y participó en revistas y periódicos de Argentina, Cuba, Guatemala, Puerto Rico, Estados Unidos, Venezuela, Alemania, España, Francia y Holanda; además, grabó un disco para la serie *Voz viva de México*.

En 1982, el dramaturgo fue Coordinador Ejecutivo del Teatro de la Nación del Instituto Mexicano del Seguro Social. Y en ese mismo año, obtuvo la naturalización como ciudadano mexicano.

Desde 1985, Solórzano ha sido profesor emérito y funge como asesor de posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, institución en la cual el escritor desarrolló actividades académicas como ser asesor de tesis: una tesis de licenciatura, cuatro tesis de maestría y cuatro tesis de doctorado:

En 1973: Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas:
Ma. Estela Arciniega Rangel,
Enrique González Martínez: concepción de la vida en su obra poética.

Pero, en 1974 la voz del escritor se enmudeció temporalmente, cuando sufrió la tristeza de perder en un accidente de cacería a su único hijo varón, Diego, el cual tenía veinticinco años, graduado en Física Nuclear. Sin embargo, la vida le brindó la felicidad de ser padre, nuevamente, de Beatriz y Juana Inés. Y Solórzano comenta:

“Son diez años, y a medida que las niñas crecen, que cobran individualidad, que tienen exigencias, la vida sigue. Y eso es mucha felicidad”.²⁹

Y Solórzano reanudó su labor académica de asesoría en diversos grados universitarios:

En 1994: Tesis de Maestría en Letras Mexicanas:
Patricia María Neri Moreno,
La identidad del mexicano expresada en las principales obras dramáticas durante el tránsito del siglo XIX a XX.

En 1996: Tesis de Maestría en Letras Mexicanas:
Galdino Morán López,
El tema histórico en el teatro mexicano, del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX.

En 1996: Tesis de Maestría en Letras (Arte Dramático):
Margot Aimee Wagner y Mesa,
George Buchner, innovador del teatro occidental.

²⁹ Wilma Feliciano, *op. cit.*, p. 226.

- En 1997: Tesis de Doctorado en Letras:
Manuel González Casanova del Valle,
Por la pantalla: génesis de la crítica cinematográfica en México, 1917-1919.
- En 1998: Tesis de Doctorado en Letras:
Armando Partida Taizán,
Para una teoría dramática de la práctica dramatúrgica mexicana 1970-1990.
- En 2002: Tesis de Maestría en Letras Españolas:
Esperanza Yoalli Malpica López,
La teatralidad de la ínsula barataria dentro del contexto del Quijote.
- En 2003: Tesis de Doctorado en Letras:
Alicia Correa Pérez,
La generación de taller y su revista.
- En 2004: Tesis de Doctorado en Letras:
Ma. Elena Olvera Domínguez,
Paralelismos en la dramaturgia y narrativa de Elena Garro.

Carlos Solórzano reitera:

Me siento lo que soy: guatemalteco-mexicano. He vivido la mejor parte de mi vida en México, aquí he construido mi hogar y he escrito lo que llevo escrito, pero mis raíces están en Guatemala, unas raíces que a veces duelen, se vuelven tirantes, que sólo descansan, pienso yo, al ser enterrado después de muerto en la misma tierra que nutrió nuestra infancia.³⁰

1.1. El escritor y su obra

Solórzano enuncia así sus primeras aspiraciones literarias:

“De muchacho escribí poesía, pero no le concedí importancia y no la conservé.”³¹ Y aunque nunca cultivó las formas métricas, la lírica lo introdujo a las sutilezas de la lengua. Cuando era estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, publicó ensayos en revistas literarias como *Letras de México* y *Espiga*, con el propósito de dotar a la valoración literaria de un tono filosófico. Además, el autor realizó algunos intentos literarios a la sombra de los grandes escritores del siglo XVII como Pedro Calderón de la

³⁰ Juan Carlos Lemus, art. cit.

³¹ Wilma Feliciano, *op. cit.*, p. 32.

Barca, uno de sus guías quien le descubrió las posibilidades del drama simbólico y del auto sacramental.

Enseguida, resumo cronológicamente la escritura y puesta en escena de sus obras dramáticas:

En 1938, el autor escribió sus primeras notas periodísticas. Concluido el periodo llamado, estrictamente, de posguerra (1950-1960), emprendió una intensa labor de crítico y conferencista, especialmente, en temas de teatro.

En 1946 redactó el ensayo *Unamuno y el existencialismo*.

En 1949, *Doña Beatriz (La sin ventura)* en la cual teje la vida de doña Beatriz de la Cueva, esposa del conquistador don Pedro de Alvarado. Esta obra fue representada por primera vez en la Sala Molière de la ciudad de México, el 25 de septiembre de 1952, con los decorados de Manuel Fontanals, bajo la dirección escénica de Max Aub y el patrocinio del Teatro Universitario.

En 1951, *La muerte hizo la luz*. Obra de un acto. La acción se desenvuelve en un país de Hispanoamérica y la razón por la que no se menciona el nombre del país donde se desenvuelve la acción, le permite al espectador utilizar el drama para cualquier nación o pueblo del mundo que sufra la represión de una dictadura.

En 1954, *El hechicero*. Drama que narra una tragedia en tres actos. Es la versión del antiguo mito de la piedra filosofal que tiene lugar en el inicio de la Edad Media. Se estrenó en el Teatro del Seguro Social de la ciudad de México el 16 de julio.

En 1956, *Las manos de Dios*. Auto en tres actos. Es la tragedia de Beatriz, sacrificada por su propia gente ya que peleó por la libertad de su pueblo. Fue representada por primera vez el 24 de agosto, en el Teatro de la Nación del Instituto Mexicano del Seguro Social de

la ciudad de México; la obra recorrió escenarios guatemaltecos, norteamericanos, soviéticos, alemanes, etc.

En 1957, *El crucificado*. Farsa trágica. La acción sucede en un pueblo rural donde cada año se representa la Pasión de Cristo. La obra se estrenó el 17 de octubre de 1962 en la ciudad de México, D. F., en el Teatro de la Nación del Instituto Mexicano del Seguro Social, junto con *Los fantoches* y *Mea culpa*. *El crucificado* fue traducida al francés y se representó en Bruselas, posteriormente.

En 1958, *Los fantoches*. Mimodrama para marionetas. El simbolismo vanguardista está presente en esta obra y se basa en la costumbre mexicana de la quema del Judas el Sábado de Gloria cuando con derroche de cohetes, se queman figuras gigantescas de bambú y papel pintado. *Los fantoches* se tradujo al francés y se escenificó en varias universidades norteamericanas; fue una de las dos obras mexicanas escogidas en 1963 para representar a México en el Festival de Teatro de las Naciones en París; la otra obra que se presentó en el festival fue *El crucificado*. En el mismo año, crea *Mea culpa*, obra dramática en un acto. El drama tiene lugar en una iglesia a la cual recurre un anciano en busca de ayuda espiritual; se escenifica un problema psicológico: el remordimiento. Esta obra ha sido traducida a diferentes idiomas.

En 1959, *Cruce de vías*. Vodevil triste en un acto. La obra lleva este título como nota recordatoria ghelderodiana. Nos presenta un trozo de la vida de dos seres, cuyos encuentros y reconocimientos se ven frustrados por un trauma psíquico originado en la infancia; la obra se sumerge en la atmósfera del psicoanálisis en el que aflora el complejo de Edipo. Se estrenó en 1966 y fue representada en Cleveland en 1968 y en 1970 en Nueva York en el Greenwich New Theatre. En el mismo año redacta *Tres actos*. Tres obras en un acto. Esta obra fue reestructurada en París en 1963 y traducida al francés, inglés y alemán; recopila *Los fantoches*, *Cruce de vías* y *El crucificado*.

En 1960, *El sueño del ángel*. Pieza breve en un acto. Es el diálogo angustiado entre una mujer de 50 años y su ángel de la guarda.

En 1961 publicó el ensayo *Teatro latinoamericano en el siglo xx*. Lo escribe en Buenos Aires, Argentina.

En 1963, Solórzano, como crítico de teatro, colaboró en el suplemento “La cultura en México” de la revista *Siempre* y el 7 de agosto de este año, publicó el artículo “Visión del teatro latinoamericano”; además, redactó en revistas y periódicos de Argentina, Guatemala, Puerto Rico, Estados Unidos, España y Francia, y grabó un disco para la serie *Voz viva de México*.

En 1964 escribió cuatro publicaciones en Madrid, España: *Teatro guatemalteco contemporáneo* y los ensayos *El teatro de la posguerra en México* y *Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo*; además, redactó el artículo “Teatro chileno en México” divulgado por la revista *Siempre* y más artículos como corresponsal de *Rendez Vous du Théâtre*, órgano del Teatro de las Naciones.

En 1966, *Los falsos demonios*. La obra relata la historia trágica de un hombre víctima de su propia inseguridad y a su vez refleja la calamidad de un pueblo subdesarrollado; se escenifican las crisis del hombre contemporáneo: la angustia y la soledad.

En 1968 asiste como invitado de honor a la Celebración Iberoamericana en Hiram College, Cleveland, donde representaron en inglés su drama *Las manos de Dios* (*The Hands of God*), que posteriormente fue traducida al alemán y al francés y se estrenó en Suiza y Francia.

En 1970, *El zapato*. Mimodrama en un acto. Esta obra revela el trauma doloroso de un joven adolescente quien, en el proceso de desprendimiento de los que le dieron la vida, trata de alcanzar la liberación: su madurez. Obra que se estrena en marzo en un teatro de la UNAM. En diciembre del mismo año, Solórzano viaja a Estados Unidos como huésped

distinguido de la Universidad de Drake, para asistir a la escenificación, en inglés, de sus tres obras breves: *Cruce de vías*, *Los fantoches* y *El crucificado*.

En 1971, *Las celdas*. Novela. Refiere la visión del trabajo en la sociedad.

En 1972, *El teatro actual latinoamericano*. Antología. Colección de obras escogidas.

En 1973 publica el ensayo *Testimonios teatrales de México* y *El visitante*, cuento que relata el tema del incesto que pesa sobre el protagonista como una culpa y que se convierte en neurosis.

En 1984 colabora como editor regional para América Latina en la *Enciclopedia Mundial del Teatro Contemporáneo*. Proyecto de la UNESCO.

En 1992, la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, le publica a Solórzano *Teatro completo* que forma parte de la Colección *Lecturas Mexicanas*. En el mismo año, se publica *Teatro breve* constituido por *El zapato*, *Cruce de vías*, *El sueño del ángel*, *Mea culpa*, *El crucificado* y *Los fantoches*; esta obra es un encuentro con el folclor, el indigenismo y la transculturización del individuo en toda su connotación existencial. *Teatro breve* fue incluida en la obra *Teatro*; *Teatro breve* fue publicada en este año por la Coordinación de Difusión Cultural de la Dirección de Literatura de la UNAM.

En 1997, *Métodos y técnicas de investigación teatral*. Estudio y enseñanza del teatro.

Actualmente, Carlos Solórzano redacta *Los barrios*. Novela autobiográfica. Es la historia de los barrios y antecesores de Guatemala.

La obra de Solórzano es fundamental para el conocimiento de la historia teatral latinoamericana y el mismo autor lo sustenta:

“Si he escrito algo bueno, eso perdurará. He sido llamado para ser escritor”.³²

³² *Ibíd.*, p. 227.

1.2. Premios y reconocimientos

En 1966, *Las manos de Dios* fue incluida en la antología *Voces hispanoamericanas* y a Solórzano le fue otorgado, en Estados Unidos, un valioso reconocimiento por la interpretación de la obra.

En 1989 recibió el Premio Universidad Nacional de México; además, se le otorgó en Guatemala el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias.

En 1998, la Universidad Nacional Autónoma de México le confirió el Doctorado *Honoris causa*.

En 2006, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México le organizó un homenaje por su trayectoria académica, literaria y teatral.

En 2009, durante la inauguración de las Jornadas Alarconianas que se realizaron en la ciudad de Taxco de Alarcón, Guerrero, Carlos Solórzano fue ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2009, auspiciado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

El 4 de marzo de 2010, nuevamente la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México lo distingue con otro homenaje por sus 91 años de edad y 55 de docencia; durante el acto se propuso la creación de una cátedra en la FFyL de la UNAM, dedicada al teatro latinoamericano, que llevará el nombre de Carlos Solórzano.

Así mismo, la obra de Carlos Solórzano ha sido valorada por críticos de tanta alta valía, como Frank Dauster, Pedro F. de Andrea, Allan Lewis, Gabriel Marcel, Emmanuel Robles, Agustín del Saz, Mijael Petrovich Kasarnousky y Armando María y Campos, entre otros. A manera de ejemplo, cito los siguientes comentarios:

Frank Dauster:

Camus has said of Solórzano that he is ‘a true and original dramatic talent [who] possesses all the gifts necessary to achieve that transportation of reality which is,

in my opinion, the ultimate end of Art...’ There are several themes in common between the two: the anguished vision of man’s existence the emphasis on man’s liberty... How much of this may be due to Camus’ influence on his friends is dubious. Certainly, Solórzano theater is intellectual, but it is hardly theater of ideas in the usual sense. He holds a consistent point of view which gives form to each of his works, but it does not degenerate into an overt message. He is basically a man of the theater, an experimentalist, constantly disposed toward new techniques and new methods.³³

[Camus ha dicho de Solórzano, que él es ‘un talento dramático original y verdadero, el cual posee todos los regalos necesarios para alcanzar ese transporte de la realidad que es, en mi opinión, el fin último del Arte...’ Hay varios temas en común entre los dos: la visión angustiada de la existencia del hombre, el énfasis sobre la libertad del hombre... Cuánto de esto puede ser debido a la influencia de Camus sobre su amigo es dudoso. Seguramente, el teatro de Solórzano es intelectual, pero esto es apenas teatro de ideas en el sentido habitual. Él sostiene un punto de vista coherente que da la forma a cada uno de sus trabajos, pero esto no degenera en un mensaje abierto. Él es básicamente un hombre del teatro, un experimentalista, dispuesto constantemente hacia nuevas técnicas y nuevos métodos].³⁴

El mismo Frank Dauster, en una revista americana, hace énfasis sobre la dificultad que hay en conseguir investigación formal sobre el teatro hispanoamericano y afirma, que:

“La obra de Carlos Solórzano, *Teatro hispanoamericano contemporáneo* es de ‘capital importancia’ para llenar esa necesidad”.³⁵

De Andrea:

Desde Florencio Sánchez, ningún dramaturgo había logrado conmover al público, tan positivamente, en pro o en contra de su teatro, como Carlos Solórzano. Reacciones violentas, aclamaciones estruendosas, protestas pasivas, silencios elocuentes, se suceden cuando se representan sus obras: *Las manos de Dios*, *Los fantoches*, *Mea culpa* y *El crucificado*, como si las discusiones consigo mismo descubrieran controversias íntimas acerca de algo, que todos sienten y piensan... pero que no pueden decir... Su verdad artística se vislumbra en el fondo de cada individualidad, investida de fantasía y de imaginación, único vestuario trascendental...³⁶

Del Saz:

Autor español de teatro hispanoamericano, cuando se refiere a la obra de Solórzano,

Teatro hispanoamericano contemporáneo nos dice:

³³ Frank Dauster, citado por Esteban Rivas, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁴ Trad., de Alicia Basilio Medina.

³⁵ Frank Dauster, citado por Esteban Rivas, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁶ Pedro F. de Andrea, “Carlos Solórzano. Bibliografía.” *Hojas de Volantes de la CLE*, 1970, núm. 7, p. 8.

Esto representa una contribución importante al momento teatral del continente americano tan amenazado de crisis o en franca decadencia. Pero, Solórzano, el prestigiado intelectual, especializado en Arte Dramático en Francia, ha publicado en México, en las mismas fechas un estudio *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, del tema que amplía, en toda dimensión... Es la más brillante y seria contribución al tema, que se conoce.³⁷

Knapp Jones:

En su obra *Venid Spanish American Footlights* enuncia lo siguiente:

One important contributor to the Latin American Theatre whose Guatemala birth is not generally known is Carlos Solórzano. Not only did he compile an anthology of Latin American drama and write the valuable source book *Teatro latinoamericano del siglo XX* (Buenos Aires 1961, México 1964), but he is also author of seven excellent plays.³⁸

[Un contribuidor importante al Teatro Latinoamericano cuyo nacimiento en Guatemala generalmente no es conocido es Carlos Solórzano. No sólo compiló una antología de drama latinoamericano y escribió el libro creador digno de atención *Teatro Latinoamericano del siglo XX* (Buenos Aires 1961, México 1964), no obstante él es también autor de siete obras excelentes].³⁹

³⁷ Agustín del Saz, citado por Esteban Rivas, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁸ Willis Knapp Jones, citado por Esteban Rivas, *op. cit.*, p. 37.

³⁹ Trad., de Alicia Basilio Medina.

1.3. Cartas⁴⁰

Carta de Alfonso Reyes a Carlos Solórzano.⁴¹

⁴⁰ Las cartas que recibió Solórzano se anexan porque evidencian que la amistad con Alfonso Reyes se unificó con el drama religioso. Albert Camus valora el talento dramático del autor. Y Michel de Ghelderode adjetiva las obras de Solórzano como fascinantes, lo distingue como un poeta auténtico, le brinda expresiones de apoyo y de confianza para continuar con su arte literario y rebasar las fronteras.

⁴¹ Carlos Solórzano, *Teatro*, México, UNAM, 1992, p. 307.

México 17.II.58.

SR. D. CARLOS SOLÓRZANO
Cóndor 199
Tlacopan
Villa Obregón D. F.

Mi querido y buen amigo:

Admiro *Las manos de Dios* y lo felicito cordialmente por esta obra.

Gracias por el rico presente. Siga Ud., su magnífica ascensión.

Saludos de casa a casa.

Muy cordialmente suyo.

ALFONSO REYES.

Traducción de la carta de Alfonso Reyes a Carlos Solórzano.⁴²

⁴² Trad., de María Alicia Medina.

MONSIEUR CARLOS SOLÓRZANO
Paseo de la Reforma 336-40 piso
Mexico (Mexique).

Paris, le 14 octobre 55.

Cher Solórzano,

J'ai été absent une grande partie de l'été et d'assez longs voyages m'ont tenu à l'écart de Paris jusqu'à ces jours derniers. En rentrant, j'ai trouvé vos deux lettres, dont je vous remercie, et le texte de la pièce que vous avez bien voulu m'envoyer.

J'ai été très intéressé par cette dernière, et, bien que je lise péniblement l'espagnol, je n'ai pas eu de peine à y trouver le témoignage d'un talent dramatique vrai et original. C'est justement cette estime qui me fait souhaiter de lire une pièce de vous qui affrontera it, cette fois-ci, la réalité plutôt que le mythe. Il vaut mieux, selon moi, pousser la peinture de la réalité jusqu'au moment où elle peut rejoindre le mythe plutôt que d'essayer de rendre réel un mythe que l'on choisit au départ. Il me semble que vous avez tous les dons nécessaires pour réussir cette transposition de la réalité qui est, selon moi, la fin dernière de l'art.

Ce n'est pas une mauvaise idée de monter *Les Justes* à Mexico. Un public de langue espagnole peut y voir, malgré le cadre russe, des thèmes et des passions qui ne sont pas forcément familiers au public français.

Je vous envoie la notice que j'ai écrite pour les représentations françaises et qui pourra peut-être vous donner la présentation que vous me demandez.

Croyez, en tout cas, que je regrette de ne pas vous avoir vu à votre passage en France et permettez-moi d'espérer qu'une nouvelle occasion nous sera donnée. Et ne doutez pas, je vous prie, cher Monsieur, de mes sentiments de solidarité et de sympathie,

ALBERT CAMUS.⁴³

Carta de Albert Camus a Carlos Solórzano.

⁴³ Carlos Solórzano, *op. cit.*, p. 309.

SR. CARLOS SOLÓRZANO
Paseo de la Reforma 336-40 piso
Mexico (Mexique).

Paris, le 14 octobre 55.

Querido Solórzano,

Estuve ausente una gran parte del verano y viajes bastante largos me tuvieron alejado de París justo hasta estos últimos días. De regreso, encontré dos de sus cartas, las cuales yo le agradezco, y el texto de la pieza que usted tuvo a bien enviarme.

Estuve muy interesado por esta última, y a pesar de que yo penosamente leo el español no tuve dificultad para encontrar el testimonio de un talento dramático verdadero y original. Es justamente esta estima, que me hace recordar, leer una pieza de usted que afrontaría esto aquí, la realidad más que el mito. Vale más, según yo, llevar la pintura de la realidad justo hasta el momento donde ella pueda reencontrar el mito, más bien que intentar volverla real, un mito que uno escogió al inicio. Me parece que usted tiene todos los dones necesarios para alcanzar esta transposición de la realidad, la cual es, según yo, la finalidad última del arte.

No es una mala idea llevar *Los justos* a México. Un público de lengua española puede ver ahí, a pesar del encuadre ruso, los temas y las pasiones que no son forzosamente, familiares al público francés.

Yo le envió el libreto que escribí para las representaciones francesas y que podrá usted, quizás, darle la presentación que me solicita.

Créame, en todo caso, que lamento no poderlo haber visto a usted a su paso por Francia y permítame esperar, que una nueva ocasión nos será dada. Y no dude usted, se lo suplico querido Señor, de mis sentimientos de solidaridad y simpatía.

ALBERT CAMUS.

Traducción de la carta de Albert Camus a Carlos Solórzano.⁴⁴

⁴⁴ Trad., de Dra. Luz María Juárez.

Carta de Michel de Ghelderode a Carlos Solórzano.⁴⁵

⁴⁵ Carlos Solórzano, *op. cit.*, p. 310.

Querido Solórzano:

Le he hecho esperar. Perdóneme. He leído sus dos piezas, las he releído, las he visto, las he vivido. Son fascinantes. Son las obras de un dramaturgo y de un poeta auténtico. No reniegue nunca de estas visiones crueles y enloquecedoras en que gimen y blasfeman los hombres de siempre, ya sean de Flandes, de España y no sólo de esas tierras sangrantes donde todo es desmesurado y misterioso.

Continúe así, si confía en mi intuición. Siga alejándose de la literatura vana, de la belleza convencional, sepa disgustar y hacerse odioso en su búsqueda por el amor de un público. Ese público existe, existirá por su encantamiento.

Continúe haciendo ese teatro que viene de la carne y no de la cultura ¡esa vanidad moderna!

Permanezca fiel al pueblo inspirador pues en el pueblo está todo y el arte de usted, como el de Lorca y el de Alberti, profundamente nacional, rebasará pronto las fronteras. Esa misma fue también mi lucha.

Trataré de hacer representar estas dos piezas de holocausto y carnaval, tan violentamente coloreadas, por una joven compañía de Bélgica, si tenemos suerte. Es muy posible ahora. En tal caso, haré revisar la traducción, basándome en su texto original.

Que los dioses antiguos estén siempre con usted. Ellos poseen poderes maravillosos y usted sabe bien que no los han matado, que duermen solamente.

Con el corazón y el espíritu estoy con usted, querido Solórzano, y le ruego tenerme confraternalmente, por su devoto.

MICHEL DE GHELDERODE

Bruselas, 15 de junio de 1959.

Traducción de la carta de Michel de Ghelderode a Carlos Solórzano.⁴⁶

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 311.

Carta de Michel de Ghelderode a Carlos Solórzano.⁴⁷

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 312-318.

Bruselas, 30 de marzo de 1960.

71 rue Lagrancq.

¡Solórzano, mi querido amigo!

Perdóname por haber guardado silencio tanto tiempo: El envío de las fotografías me hace romperlo, aunque sea sólo para agradecerle este acto de fraternidad de su parte. Las fotos son muy bellas en verdad y el director de escena de mis humildes *Ciegos* tiene derecho a todas mis felicitaciones, que le ruego transmitirle. Es pintura flamenca, de la mejor; es escultura también, tal como yo entiendo la visión escénica; volúmenes y no superficies. ¡El teatro muere por la idea pero vive por la plasticidad! También le agradezco por haber traducido la pieza, lo cual ha hecho usted ciertamente con alegría y con éxito; su arte y el mío son muy cercanos por sus afinidades y sus aspiraciones, no lo dude: Es por eso que nos hemos comprendido de inmediato.

Mientras tanto tuve la alegría de recibir su libro tan seriamente editado, que contiene su *Tres Actos*... ¡Gracias! Veo que ha utilizado mi carta a manera de prefacio y ha hecho bien, pues mi pensamiento puede ser conocido cabalmente. Quiero creer que mi predicción se realizará y que usted figurará rápidamente entre los dramaturgos de valor en esta segunda mitad del siglo. Hay que proseguir en esta carrera poética tan llena de promesas... Lamento, por supuesto, no poder leer el original, pero con la ayuda de las traducciones elementales que tengo, puedo seguir la progresión envolvente de estas tres fábulas, de un universo tan singular y tan humano en sus pasiones contenidas: Es el teatro de una nación de un pueblo y ¡es Arte!

A propósito de sus *Tres Actos*, tuve el placer de hablar seriamente acerca de ellos con el dramaturgo Emmanuel Robles, que me visitó en mi casa. Se interesó vivamente pues le

había conocido. Siendo un autor célebre en Europa, a causa de su drama *Montserrat*, como es español de origen y conoce bien la lengua de Cervantes, se propone traducir, él mismo, una de las tres piezas, dejándome el cuidado de hacer traducir las otras dos, por uno de mis allegados hispanistas. ¿Le ha dicho a Robles algo de esto para obtener la autorización necesaria? He aquí sus señas en Francia:... Le aconsejo enviarle su libro, de inmediato, si aún no lo ha hecho. En todo caso se trata de una ayuda muy valiosa. En cuanto a los dos actos que faltan por traducir voy a someterlos a la consideración del poeta belga Edmond Van Der Cammen, miembro de la Real Academia de Lengua y Literatura, en el Palacio de las Academias, Rue Ducal 2, Bruselas. ¿Quiere usted, igualmente, enviarle sus obras? Yo hablaré con este colega, que es bien conocido por sus estudios y traducciones de autores españoles. Está usted, pues, muy bien acompañado para poner pie en Europa.

Por mi parte trataré de hacer representar sus obras por mi amigo Aurien, actor y director de escena muy audaz que ha fundado el *Théâtre de la Combe*, lo cual no impedirá someter las traducciones a la radio de lengua francesa o a la televisión de Bélgica. Tengo relaciones con estas instituciones, como las que tengo en París.

Sin prometerle nada, sé que su arte debe retener la atención de nuestra época, en la que todo exige renovarse, bajo pena de morir. Confíe en mí. Nada transcurre tan rápidamente como lo deseáramos. ¡Ay! Pero importa ser amado y el resto vendrá después. ¡Pasará lentamente de la sombra a la luz!

Usted me dice que Chancrin ha desaparecido en Colombia. ¿Lo veremos de nuevo? En todo caso le debemos cierta gratitud, pues él ama mi teatro y me ha hecho conocer el suyo. Le deseo a él éxito en ese mundo del que me había prometido algunas estatuillas populares actuales. Aún no he visto llegar nada. Amo todo lo que me habla de ese universo sangriento y heroico, de tiempos no tan lejanos en los que reinaba la Fábula y la Leyenda. ¡Qué espectáculo tiene usted ante los ojos, al alcance de la mano en su decoración natural!

O ¿Todo eso no es más que un sueño, una visión de los arqueólogos que se han vuelto locos?

¡Qué podamos encontrarnos algún día en este viejo mundo, este Occidente que muere también, que subsiste en el temor de la violencia, de las catástrofes! Por mi parte, tengo el alma serena, sonrío como una estatua principesca, ¡inmóvil! Mi única alegría, mi única fuerza es mi sagrado trabajo, el Arte mi única recompensa y la amistad de hombres, de desconocidos a quienes mis encantamientos poéticos los hacen vibrar y que me devuelven su afecto comprensivo. Usted es uno de ellos y, en su turno, llegará a ser un Aeda, un inspirado que conocerá la santa locura de sobrevivir en medio de una sociedad que entra en la agonía. Usted salva su alma y eso es lo esencial.

¡Hasta pronto, querido Solórzano! Una vez más excuse mis silencios debidos a la enfermedad y al agotamiento, pero el corazón vela, así como el espíritu...

Espero de usted grandes obras todavía y haré todo para que sea conocido y representado, verlo editado en traducciones en nuestro viejo mundo. ¡Tenga confianza! Y esté seguro de mi ferviente y muy vigilante amistad.

Suyo.

MICHEL DE GHELDERODE

Traducción de la carta de Michel de Ghelderode a Carlos Solórzano.⁴⁸

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 313-319.

CAPÍTULO SEGUNDO

ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA *DOÑA BEATRIZ (LA SIN VENTURA)* DE CARLOS SOLÓRZANO, EN RELACIÓN CON LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES Y ELEMENTOS DE DIVERSOS MÉTODOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS

Y Beatriz,
celosa un tiempo
de ese poder
que alejaba a don Pedro de su lado
ahora lo quería
para no perder del todo
a quien amó el poder
más que su propia vida.
Tembló la mano delicada
al trazar la orgullosa firma:
“Gobernadora”,...
Mas la mano sincera de Beatriz,
tras la pobre mentira,
no pudo ocultar
la única verdad que duraría
hasta el final de la aventura,
y agregó a su nombre
el título que le correspondía:
‘la sin ventura’.⁴⁹
ALAÍDE FOPPA

Aristóteles afirma:

El nacimiento de la tragedia tiene su origen en las fiestas religiosas que anualmente se celebraban durante la primavera en honor del dios Dionisio. La raíz del teatro griego se halla en el culto a este dios, en cuyo mito hay que ver una imagen trágica de la vida; la tragedia se basa en el sufrimiento de Dionisio, hijo de Zeus, quien recibe de su padre el dominio del mundo. En ausencia de Zeus, los titanes asesinan a Dionisio, descuartizan sus miembros y lo devoran hervido. Sólo se salvó el corazón del joven Dios que es rescatado por su hermana Atenea, quien se lo entrega a Zeus que lo resucita y transforma en otro hermoso Dios. Zeus, enfurecido, castiga a los titanes y les envía su rayo de muerte cuando éstos aún no habían hecho la digestión del banquete sacrílego.

De los cadáveres de los titanes nacen los hombres, dotados de naturaleza impura, mitad titanes y mitad dioses. Por esto el hombre es titánico y mortal por su cuerpo, dionisiaco e inmortal por su alma.⁵⁰

Y Aristóteles reitera en la *Poética*:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta magnitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por <lenguaje sazonado> el que tiene ritmo, armonía y canto...⁵¹

⁴⁹ Alaíde Foppa, *La sin ventura*, Guatemala, S. Aguado-Andreut, 1955, pp. 33-34.

⁵⁰ María Andueza, *op.cit.*, p. 52.

Para comprender en su amplitud y esclarecer este concepto, voy a disociarlo en fragmentos y a precisar cada uno de ellos, apoyándome en los asertos de Valentín García Yebra.

Cuando Aristóteles asevera que la tragedia es “imitación de una acción”, conviene aclarar que la “...tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción...”⁵²

Así, en: “...acción esforzada y completa, de cierta magnitud...”, el filósofo de la antigua Grecia se refiere, según García Yebra: “...que expongan ordenadamente una acción completa y entera, comenzando por el principio y terminando por el fin.

Aristóteles acaba de referirse al orden de la fábula que no debe comenzar ‘por cualquier punto’ ni terminar ‘en otro cualquiera’; ahora dice cuál debe ser la magnitud, pues la belleza consiste en magnitud y orden”.⁵³

Según García Yebra la: “Fábula debe entenderse aquí, y siempre en la *Poética*, como (argumento), es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema”.⁵⁴

Si retornamos a la enunciación de la tragedia, García Yebra precisa: “La magnitud es, para Aristóteles, indispensable para la belleza, y no sólo para la belleza poética, sino para la belleza en general”.⁵⁵

Respecto a: “...mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”, García Yebra sustenta: “Los poetas hallaron el modo de que el transporte de la compasión humana y del temor humano pudiera, bajo el impulso del arte, resolverse en alegría, y el dolor desembocar en la corriente purificada de la simpatía humana”,⁵⁶

⁵¹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 145.

⁵² *Ibíd.*, p. 147.

⁵³ *Ibíd.*, p. 269.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 243.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 270.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 373.

sentimientos que transmutan como catarsis en el alma humana. Alma humana sensible a la piedad y compasión propias de la purificación.

En cuanto a: “...(lenguaje sazonado) el que tiene ritmo, armonía y canto”, hay que recordar que, en Atenas en el siglo IV a. C., la tragedia surge gracias a los poetas que entonaban el *ditirambo*, narración de las hazañas del dios Dionisio, expresado en diálogos corales o por medio de un diálogo entre el actor poeta y el coro, recitados en forma de verso con “...ritmo, armonía y canto”; la celebración se llevaba a cabo en el mes del *elafebolion* (marzo y abril) coincidiendo con la primavera en honor a Dionisio. Al gran Dionisio, dios de las viñas y del vino y de la fertilidad y del éxtasis; los poetas, autores de tragedias de *ditirambos*, estaban obligados a exhibir una tetralogía. Una tetralogía la componían tres tragedias y un drama satírico que se sometían a competencia; los premios eran el honor y la fama, y la ciudad ofrecía a los elegidos una cabra, cestos de higos y coronas de laurel; el *arconte*, autoridad principal, elegía al *corega* que instruía a los coros. Horizonte maravilloso: la *orchestra* y los coros iluminados por el sol del levante se dirigen grave y, majestuosamente, hacia el altar de Dionisio. El altar de Dionisio es observado por los espectadores desde las gradas del *théatron*.

Así, Aristóteles reveló a la humanidad el canon de la perfección temática y formal del género dramático, exponiendo que: “...las partes de toda tragedia son seis y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya”⁵⁷ las cuales, se explicarán durante el proceso de análisis de la obra *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

A mi juicio, la obra citada atesora varios de los elementos de la estructura de la tragedia griega que durante esta tesis expondré; la obra incluye características del drama griego como son: el transitar por los profundos laberintos del alma humana, la perspectiva trágica

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 147.

del universo: del hombre y de la vida, el drama de las proezas de heroínas y héroes que perecen en su querrela contra la fuerza del destino y su decisión ante el infortunio. Infortunio que decidió doña Beatriz de la Cueva, protagonista de la obra.

2. Fábula o mito o argumento⁵⁸

Como la fábula es una estructura de la tragedia, Aristóteles la define en la *Poética* así: “...fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte se altere y disloque el todo...”⁵⁹

En relación con la fábula que “...es imitación de una acción...” esta afirmación se explicó con anterioridad en la noción de tragedia, cuando Aristóteles aseveró: “...tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción...”

Referente a: “...lo sea de una sola y entera...”, “...Aristóteles expone concretamente la causa de que nos produzcan mayor placer estético las historias que se refieren a una sola cosa que las que tratan de muchas”.⁶⁰

Concerniente a: “...las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte se altere y disloque el todo...” Aristóteles apuntó que: “...los acontecimientos estructurados en la fábula de la tragedia deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria”.⁶¹

⁵⁸ García Bacca ratifica: “...el plan racionalista griego, actuante en Aristóteles, hace que la significación de *mito* se aproxime más a argumento que a trama o intriga. En efecto: aun dejando aparte esta razón a priori, que sólo convencerá a los peritos en mentalidad histórica griega, notemos los elementos directivos *racionales* que intervienen en el plan que Aristóteles descubre en las obras poéticas clásicas, sobre todo en la antonomástica que es la tragedia.” (Aristóteles, *op. cit.*, p. LXXVIII).

⁵⁹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 273.

⁶¹ *Ídem.*

Yo juzgo necesario aclarar, que en algunas traducciones de la *Poética* como en la de Salvador Mas, edición Colofón, y en la del Dr. Juan David García Bacca, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, se ha traducido la palabra *mytho* como trama o historia.

Y García Yebra esclarece al respecto:

Aristóteles emplea la palabra *mito*, para designar lo que hemos traducido por ‘trama o argumento’, porque, como parece él mismo indicar, los mitos tradicionales proporcionaban las tramas o argumentos de las principales y más famosas tragedias; empero, entre nosotros, la palabra *mito*, al igual que la de *fábula*, acarrear demasíadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles.⁶²

La *Poética*, traducida por García Yebra, emplea el vocablo *fábula* cuando se refiere al argumento.

Actualmente, la definición de mito mantiene varias significaciones:

(del gr. (*mýthos*) **1 m. Leyenda simbólica** cuyos personajes representan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana: ‘El mito de Prometeo’. **2** Representación deformada o idealizada de alguien o algo que se forja en la conciencia colectiva: ‘El mito de la Atlántida. El mito de Eva Perón’. **3** (n. Calif.; inf.) **Cosa inventada por** alguien, que intenta hacerla pasar por verdad, o cosa que no existe más que en la fantasía de alguien: ‘Esa finca [o eso de que tiene una finca] en Andalucía es un mito’.⁶³

Así mismo, hoy en día, el concepto de *fábula* sostiene disímiles sentidos:

- 1) Habladuría, chisme o lío.
- 2) Género de narraciones de asunto imaginario y maravilloso.
- 3) La mitología en su conjunto.
- 4) Específicamente, narración literaria, generalmente en verso, cuyos personajes son animales a los cuales se hace hablar y obrar como personas, y de la que, generalmente, se deduce una enseñanza práctica; como las de La Fontaine o Samaniego. (V. (alegoría, apólogo, parábola).)
- 5) (no frec.) Argumento de una obra literaria.
- 6) Objeto de murmuración burlesca y despectiva.⁶⁴

Y en la actualidad, el concepto de argumento es el siguiente:

...resumen de la historia que la obra pone en escena, el argumento (o *expositio argumenti*) está dado antes del comienzo de la obra propiamente dicha, con el fin de informar al público acerca de la historia que será narrada.⁶⁵ o es el: Asunto de que se trata en una obra. A veces se confunde con trama.⁶⁶

⁶² *Ibíd.*, p. LXXVI.

⁶³ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1998, p. 362.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 1270.

⁶⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, México, Paidós, 1984, p. 36.

Fábula o mito de *Doña Beatriz (La sin ventura)*⁶⁷

La acción se realiza en el año de 1541, en Santiago de los Caballeros de Guatemala, en un torreón del palacio de don Pedro de Alvarado. Doña Beatriz de la Cueva expresa triste, con desprecio y añoranza, a doña Blanca, su amiga y confidente, que sus sueños están en España; doña Beatriz lamenta estar siempre sola y olvidando el rostro de su esposo, don Pedro de Alvarado, porque vive separada de él; pero lo quiere desde que él era el marido de su hermana, la difunta doña Francisca; a doña Beatriz le remuerde la sombra de su hermana muerta y siente con desazón la violencia y el deseo sexual brutal de don Pedro. Doña Beatriz no sabe cuántas mujeres indias posee su marido y lo condiciona para que cambie de vida o no vuelva a ser su marido; pero don Pedro la deja sola, porque según parece, él desea esta ruptura. Doña Beatriz se consuela en su fe, debido a que no puede compartir a su marido con una india y porque odia la lujuria desenfrenada de su esposo. Don Pedro de Alvarado tiene una hermosa hija, doña Leonor de Alvarado, con una princesa india, y doña Beatriz, igual que su hermana, no ha concebido hijos.

El hermano Gabriel, confesor de doña Beatriz, solicita a ésta, a petición del obispo Marroquín, interceda para que don Pedro no realice la expedición a las Molucas por la razón que don Pedro se gasta todo el oro de las conquistas. Don Rodrigo de la Cueva, hermano de doña Beatriz, confiesa amar a una mestiza, pero no la nombra. Don Pedro y doña Beatriz entablan un diálogo, en el cual se culpan, se reprochan, discuten sus conceptos sobre la religión, alegan sobre la princesa india, sobre la hija de don Pedro. Doña Beatriz expresa no poder continuar sola con su tristeza y don Pedro le responde que ella lo obligó a alejarse cuando le hurtó su cuerpo; doña Beatriz se hunde en la desesperación cuando su esposo le habla de las mujeres indias. Ella lo calla y le pide que

⁶⁶ Marcela Ruiz Lugo, Ariel Contreras et al, *Glosario de términos del arte teatral*, México, Trillas, 1983, p. 33.

⁶⁷ La gran mayoría de los verbos de la fábula están en presente: "...pueden ser relatados los hechos pretéritos en presente histórico que sitúe al narrador aparentemente en el presente de los sucesos narrados, acentuando así el efecto de actualización temporal." (Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 489).

no se vaya y será de él otra vez, pero don Pedro no quiere renunciar por ella a ir a las Molucas porque ha renunciado a ella, definitivamente, y ya no la desea; doña Beatriz grita vehementemente su desventura, afirma que será otra vez de él y desvariando asevera que él la desea. Finalmente, ella acepta que él no la quiere.

2.1.1. Apartado a): ⁶⁸ Los remordimientos de la protagonista, las infidelidades del antagonista, las dificultades maritales entre doña Beatriz y don Pedro y los objetivos de ambos.

Doña Leonor, ya viuda, acepta la propuesta de matrimonio de don Rodrigo; pero, doña Beatriz no aprueba este enlace por la razón de que desprecia a los indios y doña Leonor es mestiza. De todas formas, don Rodrigo afirma que se casará con doña Leonor. Doña Beatriz quisiera gobernar en lugar de don Jorge de Alvarado, hermano de don Pedro, cuando éste está ausente. Don Jorge expresa a doña Beatriz que la quiere, la abraza, la desea, pero ella se desase de él con gran fuerza.

Apartado b): el amor de doña Leonor, el desprecio hacia los indios por parte de doña Beatriz, la ambición política y el rechazo de un pretendiente de la protagonista.

Una lluvia tenaz de quince días y quince noches aísla a la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. El caballo del soldado Montoya resbala y atropella al equino que monta don Pedro y éste resulta gravemente herido; don Pedro pide la confesión y muere

⁶⁸ Carreter y Correa aseveran: “Para entendernos con claridad, llamaremos apartado a cada una de las partes que podemos descubrir en el texto.

El tema suele distribuirse irregularmente por los apartados.

Los apartados se caracterizan y distinguen entre sí porque el tema adquiere en cada uno de ellos modulaciones más o menos diversas.” (Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, pp. 35-36).

queriendo a doña Beatriz. En el cráter de un volcán cercano a la ciudad se ha formado un lago, el nivel del agua del boquete sube por instantes y comienza a desbordarse; doña Beatriz, sus damas, doña Blanca y doña Leonor se refugian en lo más alto del palacio, pero el agua sigue subiendo. Doña Beatriz ordena que se pinte el palacio de negro por dentro y por fuera, ya que vive el luto por su esposo; a doña Beatriz le llevan unos oficios para que los firme y stampa al pie de ellos: *Doña Beatriz "La sin ventura"*. Doña Beatriz se tortura y exclama: "¡Yo te alejé, Pedro!" La fuerza del agua es incontenible; doña Beatriz no quiere salir, según ella don Pedro la espera. Doña Blanca se despide de doña Leonor para que ésta se salve. El agua sigue subiendo. Doña Beatriz asevera que ha llegado su hora y don Jorge se ofrece a ayudarla; pero doña Beatriz está indignada con él y lo saca de allí. Doña Beatriz asevera: "¡Unidos por fin, Pedro!" El agua lame el borde de la ventana y llega una corriente más fuerte. Doña Beatriz implora: "¡Señor! Haz que muera para siempre *Beatriz 'La sin ventura'*." Llega la penumbra. Ésta se acrecienta y doña Beatriz, sus damas y doña Blanca rezan unas jaculatorias que se van apagando; pero las plegarias se dejan de escuchar, porque está aumentando el ruido del silencio, del agua y del viento.

Apartado c): la muerte del personaje antagonista, la decisión de la protagonista ante el infortunio, la catástrofe natural y las imploraciones y muerte de la heroína.

2.1.2. Tema

El drama ha desempeñado funciones humano-socio-morales mediante la puesta en escena de los valores primordiales como son los valores absolutos: la verdad, el amor, la justicia, etc., los valores sociales: el bien, la paz, la libertad, etc., y los valores personales: las cualidades, los defectos y las pasiones humanas.

Actualmente, Ariel expone al respecto:

“El primer aspecto importante en el estudio de los valores en el drama es que el valor predominante generalmente configura el tema central que cada obra contiene. En ese tema o valor, se inspiró toda la obra, o toda la obra es resumible a ese tema o valor”.⁶⁹

El tema de *Doña Beatriz (La sin ventura)* es: el conflicto de la *pasión sexual* de doña Beatriz de la Cueva con su esposo, el conquistador don Pedro de Alvarado. Doña Beatriz sufre esta pasión por las infidelidades de su marido con las indias, por la existencia de la hija mestiza de don Pedro que engendra el mestizaje simbólico, y que la aventuran como una heroína a elegir un destino trágico donde asume su error y expía su culpa. En el drama de *Doña Beatriz (La sin ventura)* el valor, que determina el tema, es el personal.

2.2. Fuentes de la fábula

Las fuentes de las fábulas o argumentos de las tragedias del teatro griego fueron acontecimientos o dramas de los héroes de la tradición heroica, histórica, religiosa o mítica, manifiestas en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, autores del siglo V a. C., que Aristóteles consideró como fábulas de tragedias de naturaleza perfecta, y las tomó como *corpus* de su análisis y de su teoría sobre el género trágico que desarrolló en la *Poética*. Cuando la fábula o argumento era elegido de la historia o de una leyenda, como la de Edipo, leyenda evocada por Homero en la *Iliada* y la *Odisea* que posteriormente fue la fábula de *Edipo Rey* de Sófocles, el autor disfrutaba de toda la libertad para variar las circunstancias y no se desechaba en ellas la invención o ficción necesaria ya que la fábula, no obstante, que fuera copia de una verdad histórica, no dejaba de ser un relato dramático inventado o la ficción de un suceso; sin embargo, el autor debía respetar las circunstancias

⁶⁹ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, México, Gaceta, 1993, p. 56.

y personajes esenciales del hecho. Cabe puntualizar que los poetas griegos sólo cambiaron lo accidental, no lo esencial; de este modo, cuando un relato histórico se redacta, el historiador narra los sucesos como acontecieron en la realidad y el dramaturgo que transforma esa narración en diálogos teatrales, redacta los acontecimientos como pudieron acaecer, respetando los hechos y personajes esenciales de la historia. La originalidad del autor no se vincula con la narración histórica, sino con el estilo para tratar las acciones de un drama. Carlos Solórzano domina el arte del drama, las circunstancias y personajes esenciales de los hechos históricos, y con estos componentes creó la obra dramática *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

Cuando Solórzano transformó la narración histórica en diálogos teatrales, basó la fábula o argumento de *Doña Beatriz (La sin ventura)* en obras históricas de diversos cronistas; entonces se estableció una relación entre los textos involucrados: los textos originales u obras históricas de varios cronistas según la literatura comparada se denominan *hipotextos* y el nuevo texto, que se deriva de los textos originales, *hipertexto*. *Doña Beatriz (La sin ventura)* es un *hipertexto*.

En la actualidad, la literatura comparada estudia los vocablos hipotexto e hipertexto. La literatura comparada es una disciplina de los estudios literarios que concibe y trata las distintas literaturas como fenómenos culturales mundiales, y pone de manifiesto el fondo común de la red de interacciones que se establecen entre ellas. Es importante apuntar que uno de los vocablos, clave de toda investigación literaria comparativa, es el de *influencia*, ya que por su naturaleza supone la existencia de dos o más escritos: las obras históricas o hipotextos y la obra sobre la que hay una *influencia* o hipertexto; está en este caso *Doña Beatriz (La sin ventura)*. Cuando el dramaturgo hace alusiones en su obra de lugares, fechas, nombres de personas y acciones dramáticas de una tragedia como fuentes de la fábula, este argumento tiene *influencia* de los hechos de la historia. Es imperante recordar

que la palabra *alusión* sufrió una larga disputa lingüística diacrónica con el vocablo *influencia*; de manera que la palabra *influencia* evolucionó como un sinónimo de *intertextualidad*.

El fenómeno de la intertextualidad tiene su origen en las teorías desarrolladas por Mijaíl Bajtin sobre el enunciado dialógico o polifónico del discurso; es decir, el carácter dialógico del discurso es el fundamento de la intertextualidad, debido a que el *diálogo* significa voces ajenas, presencia del ‘otro’. De ahí surge la idea de que el lenguaje es polifónico por naturaleza.

Así, en 1967, Julia Kristeva, escritora francesa de semiótica, forjó el léxico intertextualidad en un artículo y lo incorporó a su *Semiotiké*.

En 1969, Roland Barthes, crítico y semiólogo francés, reafirmó el sentido de la intertextualidad, separándolo de la noción de las *fuentes literarias* y lo extendió no sólo hacia los textos del pasado, sino también hacia los textos del futuro.

Y en 1982, Gérard Genette, crítico literario francés, también propuso la intertextualidad en su obra *Palimpsestos*.

Por consiguiente, los cronistas históricos o hipotextos están *adelante* de la obra *Doña Beatriz (La sin ventura)*, que es un hipertexto; y así, esta tesis se transforma en un hipertexto en relación con *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

Cuando el rasgo de un enunciado de un texto remite a otros textos, el proceso culmina en la interpretación personal de una obra por medio del desciframiento de códigos como son el conocimiento, reconocimiento y la percepción entre los enunciados de varios textos; este proceso se realiza por medio del fenómeno de la intertextualidad.

2.2.1. Intertextualidad⁷⁰

<p style="text-align: center;">OBRA LITERARIA</p> <p style="text-align: center;"><i>Doña Beatriz (La sin ventura)</i></p>	<p style="text-align: center;">OBRAS HISTÓRICAS DE LOS CRONISTAS</p> <p><i>Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán</i></p> <p><i>Libro viejo de la fundación de Guatemala y papeles relativos a D. Pedro de Alvarado</i></p> <p><i>Historia verdadera de la conquista de la Nueva España</i></p> <p>Y otras obras que se detallan en las notas al pie de páginas.</p>
<p>1) La acción teatral se realiza en: Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1541:</p> <p>4) Carlos Solórzano hace evidente <i>el palacio de don Pedro de Alvarado</i> en el decorado: “...<i>Un torreón en el palacio de don Pedro de Alvarado. Arquitectura desnuda. Pocos muebles. Al fondo, una ventana, por la que se ve el cono perfecto de un volcán...</i>” (Carlos Solórzano, <i>op. cit.</i>, p. 30)</p>	<p>2) Hechos históricos acontecidos en: Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1541:</p> <p>3) El <i>Memorial de Sololá</i> nos recuerda que la ciudad de Yximché, Guatemala, fue la capital definitiva de la nación maya cakchiquel. En abril de 1524, los reyes de Yximché recibieron a don Pedro de Alvarado, enviado por Hernán Cortés. El 25 de julio de 1524, don Pedro de Alvarado fundó en el mismo sitio de Yximché, la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, a las faldas del hoy conocido Volcán de Agua. Santiago de los Caballeros de Guatemala funcionó como un campamento militar, comandado por el capitán don Pedro de Alvarado.</p> <p>Según fray Bartolomé de las Casas, el 10 de septiembre de 1541 parecieron desatarse todos los elementos naturales, un diluvio y temblor de tierra actuaron unidos en contra de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, derribando, inundando y sepultando las casas de la ciudad; así <i>el palacio de don Pedro de Alvarado</i> está, hoy en día, enterrado a varios metros debajo de la tierra. Actualmente, a la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala se le conoce como el Municipio de Ciudad Vieja, Sacatepéquez, a unos cuantos kilómetros de la Antigua Guatemala.</p>

⁷⁰ Los números de la columna de la izquierda tienen una relación de orden con los de la derecha, porque son necesarios para la lectura de la explicación de los diálogos de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, en relación con las obras históricas de los cronistas.

<p>6) Solórzano alude el <i>sistema político</i> y el <i>lucro de la conquista</i>, así como las <i>expediciones</i> de don Pedro de Alvarado:</p> <p>“FRAILE: Don Pedro gasta en empresas descabelladas todo el oro que se adquiere en la conquista, y esto entorpece el engrandecimiento del poder temporal de nuestra Iglesia en estos lugares. Hoy son las islas Molucas, mañana será otra aventura... Como esto no puede continuar así, esperamos que vos sepáis volverle a procedimientos que avengan mejor con nuestra política.” (p. 38)</p>	<p>5) La implicación de la Iglesia católica española durante la conquista tuvo en el <i>sistema político</i> un motivo: la evangelización de las culturas, en este caso la maya cakchiquel; pero en realidad la principal finalidad de la conquista fue <i>el lucro</i>, y el autor lo hizo evidente en los diálogos.</p> <p>7) La veracidad de la <i>expedición</i> a las <i>Molucas</i>: este proyecto fue sugerido por el virrey Antonio de Mendoza y se organizó entre los años 1539 a 1540 y se le pidió a don Pedro de Alvarado que comandara esta empresa.</p>
<p>Don Pedro de Alvarado, esposo de doña Beatriz de la Cueva y personaje antagonista de la obra:</p> <p>8) La descripción física de don Pedro de Alvarado aparece en la acotación de la escena quinta, del acto primero:</p> <p>“<i>Entra don Pedro con aire resuelto. Es un hombre alto, rubio, de cincuenta años aproximadamente, en cuyo aspecto se mezcla una apariencia juvenil con el imperio de una personalidad habituada al mando</i>”. (p. 42)</p> <p>10) El seudónimo <i>Tonatiuh</i>, también es confirmado por el autor:</p> <p>“BLANCA: (<i>Con un temblor en la voz.</i>) Volverá. Por algo le llaman los indios <i>Tonatiuh</i>. El <i>sol</i>. Puede desaparecer, y desaparecer cada noche, pero siempre vuelve, trayendo la luz”. (p. 55)</p> <p>12) Solórzano conoce el juicio de la posteridad, el cual no ha sido favorable a la persona de don Pedro de Alvarado; pero</p>	<p>Don Pedro de Alvarado Contreras, esposo de doña Beatriz de la Cueva, llamado el Adelantado:</p> <p>9) Esta descripción física de don Pedro de Alvarado la fundamenta el <i>Memorial de Sololá</i>:</p> <p>“Bajo su rostro agraciado y sonriente ocultaba un alma cruel. Por su gallarda apostura y rubios cabellos los mexicanos le apellidaron <i>Tonatiuh</i>, el Sol”,⁷¹ en náhuatl.</p> <p>11) La crueldad del <i>Adelantado</i> la narra fray Bartolomé de las Casas: “¡Oh, cuántos huérfanos hizo, cuántos robó de sus hijos, cuántos privó de sus mujeres, cuántas mujeres dejó sin maridos; de cuántos adulterios y estupro y violencias fue causa! ¡Cuántos privó de su libertad, cuántas angustias y calamidades padecieron muchas gentes por él! ¡Cuántas lágrimas hizo derramar, cuántos suspiros, cuántos gemidos...”⁷²</p> <p>13) Y así, averigüé que: “El día 4 <i>Qat</i> [7 de marzo de 1524] los reyes <i>Ahpop</i> y <i>Ahpop Qamahay</i> fueron quemados por <i>Tunatiuh</i>. No tenía compasión</p>

⁷¹ Adrián Recinos, Introducción, *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán*, trad. Dionisio José Chonay, México, FCE, 1950, p. 124.

⁷² Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 1984, p. 116.

<p>consciente que en don Pedro hay compulsión conquistadora, es sensato de ese juicio y lo exhibe:</p> <p>“PEDRO: Pedro de Alvarado no rehúsa nunca una oportunidad de someter a los indios”. (p. 77)</p> <p>15) Los matrimonios de don Pedro de Alvarado son evidentes en un diálogo entre doña Blanca y doña Beatriz:</p> <p>“BLANCA: (<i>Se acerca, como queriendo recordar a Beatriz su entusiasmo pasado.</i>) Sólo sé que cuando le veías, la sangre te enrojecía, era como algo que te llenara de luz por dentro. Sé que cuando murió tu hermana Francisca y don Pedro quiso casarse contigo, soñaste con estas tierras, con estas cosas que tanto te exasperan hoy. Lo que no comprendo es cómo se puede estar casada con alguien a quien se quiere y...” (pp. 33-34)</p> <p>18) La <i>soledad</i> de doña Beatriz la hace</p>	<p>por la gente el corazón de <i>Tunatiuh</i> durante la guerra”.⁷³</p> <p>14) Durante su primer viaje de regreso a España, don Pedro de Alvarado se casó con doña Francisca de la Cueva, sobrina del Duque de Alburquerque; doña Francisca pereció poco después cuando llegaban a Veracruz en 1529, posiblemente por el tormentoso viaje en el mar o por los efectos del clima tropical. Cabe aclarar, que doña Francisca de la Cueva fue hermana de doña Beatriz de la Cueva y ambas fueron esposas de don Pedro de Alvarado.</p> <p>16) Recinos sostiene, que don Pedro de Alvarado: “...al unirse con doña Francisca de la Cueva, ganó en posición social y política y alcanzó el favor del Secretario del Consejo de Indias, Comendador Mayor de Castilla, Francisco de los Cobos, privado del Emperador y amigo, pariente y protector de la familia de la Cueva”.⁷⁴</p> <p>Según opinan los historiadores, en 1530 después de su la boda con doña Francisca, Alvarado consiguió se le otorgara ingresar a la Orden de Santiago, se le nombrara Almirante de la mar del sur, Gobernador y Capitán General de la provincia de Guatemala, Chiapas, Cinacantán, Tequepampo y Cimatlán; desde entonces, comenzó a agregar en sus títulos, <i>Adelantado</i>, nombramiento honorífico que se daba en la Edad Media al gobernador militar y civil de una provincia.</p> <p>En su tercer viaje a la Corte después de la muerte de doña Francisca de la Cueva, don Pedro de Alvarado cortejó a su cuñada, doña Beatriz de la Cueva, y al ser correspondido por ella, decidieron contraer matrimonio el 17 de octubre de 1538 en España, previa dispensa de la Iglesia Católica ya que se trataba de un parentesco muy cercano, el de dos hermanas.</p> <p>(17) El 9 de septiembre de 1539, don Pedro de</p>
--	--

⁷³ Adrián Recinos, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁴ Adrián Recinos, *Pedro de Alvarado. Conquistador de México y Guatemala*, México, FCE, 1952, p. 123.

<p>patente Solórzano:</p> <p>“BEATRIZ: ¿Y qué he de hacer sino lamentarme? Estoy siempre tan sola”. (p. 33)</p> <p>20) Don Pedro se dirige a doña Beatriz:</p> <p>“PEDRO: (<i>Impasible.</i>) No darás nunca ningún fruto, como tampoco me lo dio tu hermana”. (p. 53)</p> <p>“PEDRO: (<i>Impasible.</i>) A través de mi hija Leonor viviré siglos.</p> <p>BEATRIZ: (<i>Turbada por la ira y el orgullo herido.</i>) Hace pocos días has robado a una niña de diecisiete años. Una india que es como un animal turbio y oscuro.</p> <p>PEDRO: (<i>Otra vez la hiere con el tema sexual.</i>) Deberías consolarte pensando que tener muchas mujeres es como no tener ninguna”. (pp. 49-50)</p> <p>22) <i>Baltasar de Montoya</i>, personaje secundario de la obra, es descrito en el escenario en relación con la muerte de don Pedro de Alvarado:</p> <p>“FRAILE: Parecía que don Pedro saldría triunfante, pero uno de sus soldados, un tal Montoya, dominado por el miedo a los indios, creyó que uno de ellos, que se retiraba, lo venía persiguiendo y huyó despavorido. En su fuga, atropelló a don Pedro, y este resultó herido gravemente.” (p. 75)</p> <p>23) El autor relata las últimas palabras de</p>	<p>Alvarado llegó a Guatemala acompañado de su esposa doña Beatriz de la Cueva y sus damas, de la princesa tlaxcalteca doña Luisa Xicoténcatl y de doña Leonor, hija de doña Luisa Xicoténcatl y de don Pedro de Alvarado. Pero la inquietud conquistadora del <i>Adelantado</i> provocó que doña Beatriz se quedara <i>sola</i> después de la boda por la razón de que don Pedro decidió ir en busca de más conquistas.</p> <p>19) Según mis investigaciones, el <i>Adelantado</i> no tuvo descendencia con ninguna de sus dos esposas castellanas; únicamente, doña Leonor de Alvarado, hija de la princesa tlaxcalteca <i>Teculihuatzin</i> o doña Luisa Xicoténcatl y de don Pedro de Alvarado. El <i>Adelantado</i> amaba profundamente a su hija, pero el conquistador tuvo, en otras uniones fortuitas y pasajeras, varios hijos naturales de corta edad, que vivían en la mayor pobreza, según los analistas.</p> <p>21) Los cronistas nos explican que el 24 de junio de 1541, don Pedro de Alvarado se dirigió a Guadalajara con 100 hombres y los indios sublevados se habían guarecido en la sierra de Juchipila, “Iba el <i>Adelantado</i> con su gente subiendo a pie la cuesta en la retaguardia, cuando uno de los soldados de a caballo, que se llamaba Baltasar de Montoya, hijo de Sevilla y amanuense o escribano de don Pedro de Alvarado (quien después murió de edad de 105 años) como llevaba el caballo cansado, para hacerle subir la cuesta le dio con las espuelas, haciendo por adelantarse en tanta manera, que le hacía perder pie; el <i>Adelantado</i> le dijo, sosegaos Montoya, que los indios nos han dejado; pero poseído de miedo, no obstante que se apeó del caballo, corría aprisa, sin atender a lo que le mandaba el <i>Adelantado</i> y apuraba al caballo en tanto grado, que se le fueron a éste los pies y rodando de un encuentro, se llevó por delante al <i>Adelantado</i>, quien como iba armado y ya era hombre pesado, no pudo huir el encuentro del caballo y fue tal el golpe que le dio en los pechos, que se los hizo pedazos y le llevó rodando por la cuesta abajo hasta un arroyo, adonde estando caído, acudió toda la gente a su socorro y</p>
---	--

<p>don Pedro de Alvarado: “PEDRO: En este más allá, cualquiera que sea, me consumiré por los siglos de los siglos. ¿Por qué no evitáis, Dios mío, que nazcan hombres como yo? ¿Por qué? (<i>Su cabeza languidece y su cuerpo se extiende exangüe. El Fraile se arrodilla.</i>)” (p. 82)</p>	<p>le hallaron sin sentido. Diéronle agua, con que volvió en sí y echaba sangre por la boca a borbotadas...⁷⁵</p>
<p>25) “FRAILE: Estoy seguro: cuando le recogieron herido parecía que su prolongada juventud se había marchitado en un instante. Le llevaban, sufriendo grandes dolores, al Mixtón, en Guadalajara”. (p. 80)</p>	<p>24) La veracidad en la historia del Mixtón: La guerra de Mixtón, también conocida como la guerra del Mixtón, fue el levantamiento de los chichimecas y caxcanes contra los españoles, quienes se refugiaron en las montañas de la sierra Madre occidental en torno al cerro del Mixtón o Mixtón; don Cristóbal de Oñate, tratando de dominar a los levantados, pidió ayuda a don Pedro de Alvarado; el <i>Adelantado</i> de inmediato fue a Guadalajara y allí decidió ir a encontrar a los rebeldes; pero fue expulsado por éstos en el peñón de Nochiztlán y al perder a varios de sus hombres, fue perseguido por los indígenas; al acercarse a una hondonada, Alvarado fue atropellado por el caballo de Baltasar de Montoya y sufrió el accidente que le causó la muerte.</p>
<p>27) Don Pedro de Alvarado, momentos antes de morir: “PEDRO: Alcanzo confesión. ¡Mi alma no se perderá! FRAILE: La misericordia divina te ha socorrido. FRAILE: Dios te escucha. Yo te absuelvo. (<i>Le rocía agua bendita</i>)... PEDRO: Decidle que ahora, al borde del sepulcro, la quiero como nunca pensé. ¡Pobre Beatriz! Su destino será tenerlo todo cuando todo ha terminado”. (p. 80-81)</p>	<p>26) Al día siguiente lo llevaron a Guadalajara donde <i>se confesó, nombró heredera a su mujer doña Beatriz</i> y ordenó que su cuerpo fuera enterrado en la iglesia de Guadalajara y que de ahí lo llevaran al convento de Santo Domingo en México. Don Pedro de Alvarado muere el 4 de julio de 1541 en Guadalajara y sus restos fueron trasladados al convento de Tiripitío, donde estuvieron hasta 1563. Posteriormente, doña Leonor, la hija del <i>Adelantado</i>, solicitó en 1568 construir dos bóvedas en la catedral de Guatemala para trasladar a su padre junto con su madre, doña Luisa; pero a partir de la demolición de esta iglesia, los restos del conquistador se perdieron. En estas bóvedas reposaron también Leonor de Alvarado con su marido, el licenciado don Francisco de la Cueva, según los historiadores.</p>
<p>“Es una princesa...”: 29) “BEATRIZ:... Te he visto unido a doce-</p>	<p>“Es una princesa...” la princesa <i>Teculihuatzin</i> o doña Luisa Xicotécatl: 28) La <i>princesa Teculihuatzin</i> fue una de las</p>

⁷⁵ Biblioteca “Goathemala” de la Sociedad de Geografía e Historia, *Libro Viejo de la Fundación de Guatemala y papeles relativos a D. Pedro de Alvarado*, Vol. XII, Guatemala, 1934, p. 366.

<p>nas de indias y aun a esa que se ha atrevido a demostrarme orgullo. ¡A mí!</p> <p>PEDRO: Es una princesa”. (p. 49)</p>	<p>damas obsequiadas por Xicoténcatl a Cortés:</p> <p>Bernal Díaz del Castillo comenta:</p> <p>“...y trajeron cinco indias, hermosas doncellas y mozas, y para ser indias eran de buen parecer y bien ataviadas...Y dijo Xicotenga a Cortés: ‘Malinche: ésta es mi hija, y no ha sido casada, que es doncella, y tomadla para vos. La cual le dio por la mano, y las demás que las diese a los capitanes. ...se bautizaron aquellas cacicas, y se puso nombre a la hija de Xicotenga el ciego, doña Luisa; y Cortés la tomó por la mano y se la dio a Pedro de Alvarado; y dijo al Xicotenga que aquel a quien la daba era su hermano y su capitán,...”⁷⁶</p>
<p>31) Carlos Solórzano, exclusivamente, menciona en su obra a la hija de don Pedro de Alvarado, <i>doña Leonor de Alvarado</i>; no cita al niño Pedro de Alvarado.</p> <p>“BEATRIZ: (<i>Con ira desbordada.</i>) Princesa entre animales. Entre estas gentes el rango denigra más, si fuera posible..., y esa hija... que proteges como si fuese legítima. ¡Qué vergüenza!</p> <p>PEDRO: (<i>Impasible.</i>) A través de mi hija Leonor viviré siglos”. (p. 49)</p>	<p>30) La princesa doña Luisa Xicoténcatl acompañó en casi todos sus viajes internos en México a don Pedro de Alvarado, sirviéndole de intérprete; tuvieron una hija llamada <i>doña Leonor de Alvarado</i> y un hijo llamado Pedro de Alvarado que falleció a corta edad; algunos analistas aseveran que fue durante el diluvio. Cabe hacer la aclaración que, cuando don Pedro de Alvarado contrajo nupcias con su primera esposa, doña Francisca de la Cueva en España, el <i>Adelantado</i> ya tenía los dos hijos con doña Luisa en Santiago de los Caballeros de Guatemala.</p> <p>32) La investigadora guatemalteca Casaús expresa: “Ante la falta de mujeres españolas, los conquistadores se relacionan, con algunas excepciones, con mujeres indígenas, con las que crean vínculos, establecen relaciones familiares y tienen hijos.”⁷⁷ “De los hijos habidos en esa forma sólo la primera generación de mestizos (tomando en cuenta la falta de españolas) serán considerados españoles con pleno derecho y vendrán a ser los primeros criollos. Un caso típico de legitimación de una mestiza a la que se le confiere el rango de</p>

⁷⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 2002, p. 133.

⁷⁷ “De hecho la corona española permite explícitamente el matrimonio entre español e india, siempre y cuando se encuentre en alguno de estos dos casos: 1. El de las hijas de caciques, que deben contraer matrimonio con españoles, siempre y cuando sean herederas de sus padres en ausencia de hijos, y con el fin de que los caciques pasen a ser españoles. 2. Promueve aquellas uniones ilegales entre encomendadoras indias y se ordena su casamiento en un plazo inferior a tres años. Bajo pena de perder su encomienda.” (Marta Casaús Arzú, *Guatemala: linaje y racismo*, Costa Rica, Flacso, 1995, p. 33-34).

<p>34) El autor de la obra no indica el nombre de doña Luisa Xicoténcatl, se refiere a ella con el vocablo <i>princesa</i>.</p>	<p>española, con todos los derechos, es el de Leonor, hija del conquistador Pedro de Alvarado y Luisa de Alvarado de Xicoténcatl”⁷⁸.</p> <p>33) “El cronista, Bernal Díaz del Castillo conoció y trató a doña Luisa y se expresa de ella en los mejores términos: muy hermosa, querida, respetada y obedecida por una gran parte del señorío de Tlaxcala, por representar en ese momento la alianza y unión de los tlaxcaltecas y los españoles en contra del imperio mexica. Doña Luisa correspondería a esta distinción de que fue objeto por parte de su pueblo, acompañaría al capitán Alvarado a la conquista de Tenochtitlán y demostró un gran valor en la famosa ‘noche triste’, así como en la posterior campaña de conquista y colonización de Guatemala”⁷⁹.</p> <p>Doña Luisa y su hija doña Leonor acompañaron a don Pedro de Alvarado en el viaje marítimo que éste realizó al Perú; regresaron con él a Guatemala y al poco tiempo falleció doña Luisa, probablemente en el año 1535; fue enterrada en la iglesia mayor de la ciudad conforme a su calidad de princesa y consorte del máximo jefe militar de Santiago de los Caballeros de Guatemala.</p>
<p>Doña Leonor de Alvarado, hija de don Pedro de Alvarado y de una princesa:</p> <p>36) El estado civil de <i>doña Leonor</i> en la obra es la viudez y, posteriormente, el matrimonio:</p> <p>“LEONOR: Pero ya soy viuda.</p> <p>BLANCA: Tu padre te hizo un gran daño al casarte tan joven. Apenas ahora, a los veinte años, puede decirse que empiezas a vivir...</p> <p>LEONOR: Por eso estoy decidida a aceptar la propuesta de don Rodrigo...” (p. 57)</p>	<p>Doña Leonor de Alvarado, hija de don Pedro de Alvarado y de la princesa <i>Teculihuatzin</i> o doña Luisa Xicoténcatl:</p> <p>35) <i>Doña Leonor de Alvarado</i> nació en Uatlán, Guatemala el 22 de marzo de 1524. Según Bernal Díaz del Castillo “...se parecía mucho a su padre en el rostro y condiciones”⁸⁰.</p> <p>Según los analistas, doña Leonor fue una mestiza hermosa, espiritual, de carácter altivo y de sentimientos firmes. Se esclarece que doña Leonor se carteaba con algunos de los principales reyes de Tlaxcala y éstos reconocían en ella a la legítima heredera de Xicoténcatl.</p>

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 34.

⁷⁹ Mercedes Meade de Angulo, *Doña Luisa Teohquilhuastzin, mujer del Capitán Pedro de Alvarado*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1994, p. 61.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 91.

<p>“LEONOR: ...Rodrigo es el hombre de su familia, es posible que herede de su tío el duque de Albuquerque, y entonces yo seré más que ella. ¿Entendéis?”. (p. 60)</p>	<p>37) Cuando ocurrió la inundación, “...doña Leonor, arrastrada por la corriente del agua más de cuatro tiros de ballesta fuera de la ciudad, pudo hacer pie –dice Rodríguez- en un remanso, y habiéndole dicho que era la hija del <i>Adelantado</i>, el muchacho la sacó a cuevas a pesar de su poca corpulencia hasta dejarla en una casa de aquellos contornos.⁸¹ Asombrosamente, doña Leonor logró salvarse.</p> <p>38) Mercedes Meade de Angulo asevera: “...doña Leonor casó dos veces, la primera con el capitán don Pedro de Portocarrero y la segunda con el Licenciado don Francisco de la Cueva en 1541”,⁸² primo de doña Beatriz y de este matrimonio nacieron cuatro o cinco hijos.</p> <p>Por lo anterior, según los críticos, se pueden conjeturar dos versiones sobre el segundo matrimonio de doña Leonor de Alvarado:</p> <p>a) Según Mercedes Meade de Angulo, doña Leonor se casó en segundas nupcias con el Lic. Don Francisco de la Cueva.</p> <p>b) Solórzano ubica a doña Leonor en primeras esponsales con un personaje desconocido, porque no se menciona el nombre de éste en la obra; y en un segundo casamiento la sitúa como la esposa de don Rodrigo de la Cueva, hermano menor de doña Beatriz; el dramaturgo fundamenta el matrimonio de doña Leonor con don Rodrigo en Frank Dauster: “Fracasan todas las tentativas de reunión con Pedro, y después de perder hasta a su hermano Rodrigo, quien se casa con Leonor, hija mestiza de Pedro, se deja morir en un diluvio”.⁸³</p>
<p>39) Los dos matrimonios de doña Leonor de Alvarado son indudables en la obra:</p> <p>“LEONOR: Cuando mi padre me dijo que debía casarme, lo acepté sin entusiasmo, pero también sin desagrado. Luego, sin percatarme de ello, me sentí toda poseída por mi marido, pasivamente. Era una entrega. Pero apenas tuve tiempo de sentirle cerca: en un combate de tantos, sin</p>	<p>A mi juicio, habría que investigar en la historia estos parentescos nupciales de doña Leonor de Alvarado; pero el análisis principal de mi tesis delimita realizar esta investigación.</p> <p>Según estudio de los cronistas, doña Leonor murió el 15 de septiembre de 1583 y dispuso en su testamento ser enterrada junto a su padre y a su marido, el Lic. don Francisco de la Cueva, en la capilla mayor de la Santa Iglesia Catedral en</p>

⁸¹ Adrián Recinos, *op. cit.*, p. 148.

⁸² Mercedes Meade de Angulo, *op. cit.*, p. 61.

⁸³ Frank Dauster, “Hacia el teatro nuevo: Un novel autor dramático” *Hispania*, 41-2, may. 1958, p. 170.

<p>importancia, le mataron”. (p. 57)</p> <p>“BLANCA: Tienes ya una vida para ti. Te casaste hace pocos días...</p> <p>LEONOR: ...¡Se habría alegrado tanto de verme casada con don Rodrigo de la Cueva!”. (p. 83)</p>	<p>Santiago de los Caballeros de Guatemala.</p>
<p>Don Rodrigo de la Cueva, hermano menor de doña Beatriz y esposo de doña Leonor de Alvarado.</p> <p>40) Solórzano sí menciona a este personaje secundario en la obra, a través de su intervención en los diálogos:</p> <p>“RODRIGO: Lo hecho, hecho está. No puedo arrepentirme, pero al menos ahora sé que no me podrás manejar más. Quiero a Leonor. Voy a casarme con ella...” (p. 66)</p>	<p>Don Rodrigo de la Cueva, hermano menor de doña Beatriz:</p> <p>41) Don Rodrigo estuvo enamorado, ciegamente, de doña Leonor de Alvarado; él carecía de dotes físicos y morales para hacerse amar por ella; fue un enamorado tímido, poco insinuante y poco versado en achaques de amores, según los investigadores.</p>
<p>43) Don Francisco de la Cueva: El autor no lo señala como personaje de la obra.</p>	<p>42) Don Francisco de la Cueva, primo de doña Beatriz:</p> <p>Ejerció el cargo de Teniente de Gobernador y Capitán General de don Pedro de Alvarado en Santiago de los Caballeros de Guatemala; según Meade de Angulo, se casó con doña Leonor de Alvarado.</p>
<p>Doña Francisca, hermana de doña Beatriz:</p> <p>44) El escritor relata la existencia de una hermana de doña Beatriz, Francisca:</p> <p>“BLANCA: No trates de engañarte. Siempre le has querido. Le querías mucho antes de haberte casado con él; cuando era el marido de tu hermana...</p> <p>BLANCA: Se acerca, como queriendo recordar a Beatriz su entusiasmo pasado. Solo sé que cuando le veías, la sangre te enrojecía, era como algo que te llenara de</p>	<p>Doña Francisca de la Cueva, hermana de doña Beatriz:</p> <p>45) Doña Francisca de la Cueva fue hija de don Luis de la Cueva y de doña María Manrique de Benavides.</p> <p>Don Pedro de Alvarado tuvo la buena suerte de ser presentado a la noble familia de la Cueva y no tardó en conquistar el afecto de la mayor de las dos hermanas, doña Francisca, con quien contrajo matrimonio a fines de 1527 ó a principios de 1528; ese mismo año, el matrimonio se embarcó hacia las Indias, el viaje duró tres meses y arribaron al puerto de Veracruz; pero no se sabe si fue a bordo del barco o al llegar a Veracruz que falleció doña</p>

<p>luz por dentro. Sé que cuando murió tu hermana Francisca y don Pedro quiso casarse contigo, soñaste con estas tierras, con estas cosas que tanto te exasperan hoy... ” (pp. 33-34)</p>	<p>Francisca por las incidencias del viaje o su débil salud no soportó el nuevo clima tropical; su muerte fue, aproximadamente, en el año de 1529.</p>
<p>Doña Beatriz de la Cueva, La sin ventura, esposa de don Pedro de Alvarado y personaje protagonista de la obra:</p> <p>47) El recuerdo de España está presente en doña Beatriz de la Cueva:</p> <p>“BEATRIZ: Estamos lejos del mundo. Vivimos en este infierno aislados... Cuando veo llegar los barcos cargados de hombres pienso que estamos en la margen de los muertos y que estos que llegan vienen a hacernos compañía. ¡Qué distinto todo en aquella orilla luminosa, la de los vivos: España!” (p. 32)</p> <p>49) Solórzano no olvidó en el drama la reacción de doña Beatriz, después de la muerte de don Pedro:</p> <p>“BEATRIZ: ¡Que pinten el palacio de negro! ¡Por dentro y por fuera!” (p. 86)</p>	<p>Doña Beatriz de la Cueva La sin ventura, esposa de don Pedro de Alvarado:</p> <p>46) Según los historiadores, a la muerte de doña Francisca de la Cueva, don Pedro de Alvarado se casó con su cuñada, doña Beatriz de la Cueva, previa dispensa de la Iglesia por el parentesco tan cercano, hermanas; el matrimonio de don Pedro y de doña Beatriz debió haberse efectuado antes del 17 de octubre de 1538, ya que en esa fecha se le otorgó a doña Beatriz la licencia para viajar a las Indias y ya aparecía registrada como mujer de Alvarado. Doña Beatriz se hizo acompañar de un grupo de damas de nobles familias españolas y de la gente de servicio que consideró necesaria.</p> <p>Según los cronistas, cabe hacer la aclaración, don Luis de la Cueva, padre de las hermanas, estaba emparentado con el Duque de Alburquerque, personaje político e influyente de la época y así, al unirse don Pedro de Alvarado con doña Francisca de la Cueva, el <i>Adelantado</i> ganó posición social y política, logró ver resueltas sus dificultades y alcanzó en breve tiempo todas las mercedes que ambicionaba.</p> <p>48) Acto seguido a la muerte de don Pedro de Alvarado, Gomara expone: “Hizo doña Beatriz de la Cueva grandes extremos, y hasta dijo cosas de loca, cuando supo la muerte de su marido. Tiñó de negro su casa por dentro y por fuera. Lloraba mucho; no comía, no dormía, ni quería ningún consuelo; y así, dicen que respondía a quien la consolaba, que ya Dios no tenía más mal que hacerle; palabra de blasfemia, y creo que dicha sin corazón ni sentido, que pareció muy mal a todos, como era de razón. Hizo las honras pomposamente y con grandes llantos y lutos. Sin embargo, en medio de aquella tristeza y extremos entró en el regimiento, y se hizo jurar por gobernadora: desvarío y presunción de mujer, y cosa nueva entre los españoles de Indias. Comenzó a llover el día de Nuestra Señora de septiembre, y llovió</p>

<p>50) Exclamaciones de las damas de doña Beatriz de la Cueva:</p> <p>“DAMA 1.^a Debemos hacer algo. Pronto. La fuerza del agua es incontenible. Es como un nuevo diluvio. Las casas están cubiertas ya. Han muerto muchos de los pobladores de la ciudad”. (pp. 86-87)</p>	<p>torrencialmente aquél y otros dos días siguientes; después de los cuales bajó del volcán, a las dos de la madrugada, una avenida de agua tan grande y furiosa, que derribó muchas casas de la ciudad, y la del <i>Adelantado</i> la primera. Se levantó al ruido doña Beatriz, y por devoción y miedo se metió a un oratorio suyo con once criadas. Cargó la fuerza del agua, y se hundió aquella cámara y capilla, como otras muchas de la casa, y las ahogó. Fue una gran desgracia, porque si ella se hubiese estado quieta en la cámara donde dormía, no hubiese muerto, pues no se hundió, por tener mejores cimientos que las otras...”⁸⁴</p>
<p>51) Solórzano y la muerte de doña Beatriz de la Cueva:</p> <p>“BEATRIZ: Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz (La sin ventura) y que vuelva a nacer, en tu seno, la dichosa, la beatífica doña Beatriz de la Cueva. (<i>Se hace la penumbra. Rezan unas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento</i>)”. (pp. 91-92)</p>	<p>52) Conjeturan los historiadores que doña Beatriz quedó en una situación muy delicada después de la muerte de don Pedro de Alvarado, ya que el <i>Adelantado</i> dejó cuantiosas deudas, producto de la organización de la última flota. Con esta situación, doña Beatriz temía no sólo verse despojada de todos los privilegios y ventajas inherentes a su categoría de esposa del gobernador. Advierten que a fin de evitar tal cosa, ideó con la complicidad de algunos de los miembros del cabildo, asumir las funciones propias de la gobernación hasta que el Emperador Carlos V determinara quién debía desempeñar el cargo. Así votaron el cabildo y la cónyuge del <i>Adelantado</i> quedó convertida en la primera mujer gobernadora de Iberoamérica; su firma sobre los documentos que acreditaron tal resolución fue y es significativa: <i>La sin ventura</i> fue la rúbrica estampada por doña Beatriz de la Cueva en el acta en un intento por conjugar la aceptación ineludible del cargo, junto con el sufrimiento irreparable por el fallecimiento del <i>Adelantado</i>; doña Beatriz hizo la aceptación y juramento el día 9 de septiembre de 1541.</p>
<p>53) El deseo de doña Beatriz por gobernar Santiago de los Caballeros de Guatemala es evidente en la obra:</p> <p>“BLANCA: ...Por eso no pudiste retener a don Pedro...Y a propósito: ¿has sabido algo de él?</p> <p>BEATRIZ: No, ni una palabra; lleva tres meses fuera y su silencio se ha vuelto para mí un eco enorme, en que se confunden voces de vivos y de muertos, recuerdos tristes y tristes pensamientos. Además, me preocupa tanto Jorge. Yo debía gobernar, no él”. (pp. 67-68)</p>	<p>55) Al respecto, Remesal advierte: “Es aquí de notar el epíteto de la señora gobernadora: <i>La sin ventura</i>, y en el original el nombre propio, <i>doña Beatriz</i>, está atravesado por medio de una raya, que ella debió de echar en acabándole de escribir para que no se leyese más de <i>La sin ventura</i>, como quien no quería ser conocida por otro nombre y</p>
<p>54) “LEONOR: Le han traído unos oficios para firmarlos y ha puesto al pie: doña</p>	

⁸⁴ Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, I, España, ORBIS, 1985, pp. 295-296.

<p>Beatriz (La sin ventura)". (p. 86)</p>	<p>apellido, después de la muerte del <i>Adelantado</i> su señor".⁸⁵</p> <p>56) Los investigadores refieren, que el 11 de septiembre de 1541 recogieron el cadáver de doña Beatriz y lo sepultaron <i>junto al altar mayor</i> de la iglesia principal, así mismo enterraron en la misma iglesia a las señoras que murieron con ella, según se leía en el epitafio que había al lado del evangelio de la Capilla Mayor de su iglesia: "<i>Aquí yace la señora doña Juana de Arteaga, natural de Baeza en los Reinos de Castilla, y doce señoras sus compañeras; las cuales todas juntas perecieron en compañía de la muy ilustre señora doña Beatriz de la Cueva en el terremoto del Volcán que arruinó la ciudad vieja de Guatemala año 1541</i>".⁸⁶</p> <p>Según los cronistas, únicamente, doña Leonor de Alvarado sobrevivió, pero falleció el hijo de cinco años del <i>Adelantado</i>.</p>
<p>Doña Blanca, amiga y confidente de doña Beatriz:</p> <p>57) En la obra se advierte que doña Blanca y doña Beatriz se conocen desde la niñez:</p> <p>"BLANCA: ...Cuando llegué..., ¡me asustaban los indios como a una niña! Revivía en mí, todos los días, el estupor de Cristóbal Colón". (p. 32)</p>	<p>58) Según mis indagaciones, supongo que este personaje que viajó de España a Santiago de los Caballeros de Guatemala, durante la ocupación, corresponde a alguna de las damas que acompañaron a doña Beatriz en su viaje; sin embargo, en <i>El Catálogo de pasajeros a Indias</i>, no se muestra este nombre como uno de los más significativos, por lo que deduzco que el apelativo de este personaje es ficticio por parte del autor.</p> <p>"El <i>Catálogo de pasajeros a Indias</i> enumeraba entre las damas de doña Beatriz, doña María de Orozco, doña Isabel de Anaya, doña Francisca de San Martín, doña Ana, doña Luisa, doña Ana Fadrique, doña María de Caba, doña Juana (¿de Arteaga?) y doña Ana Mejía".⁸⁷</p>

⁸⁵ Fray Antonio de M. Remesal, *Historia general de las Indias occidentales y particular gobernación de Chiapas y Guatemala*, I, Madrid, Atlas, 1964, p. 266.

⁸⁶ Adrián Recinos, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 175.

<p>Obispo Marroquín:</p> <p>59) El autor lo alude, únicamente, por su apellido y no participa en los diálogos de la obra:</p> <p>“BEATRIZ: El obispo Marroquín me ha hecho saber que debo evitar esta expedición. Es preciso que, antes, se consolide aquí el poder de la Iglesia”. (p. 39)</p> <p>61) “PEDRO: Alcanzo confesión. ¡Mi alma no se perderá!” (p. 80)</p> <p>63) La orden de los dominicos que llegó a las Indias, también es enunciada en la obra:</p> <p>“PEDRO: <i>(Como si tratase un negocio)</i>. Quería pedirte que induzcas a algunos de tus amigos dominicos a que nos acompañen”. (p. 44)</p>	<p>Obispo Francisco Marroquín:</p> <p>60) El Licenciado don Francisco Marroquín fue nombrado obispo de Guatemala el 18 de diciembre de 1534 por don Pedro de Alvarado; y se distinguió por ser el mejor amigo que el <i>Adelantado</i> tuvo en la vida; el obispo Marroquín ejecutó la última voluntad del conquistador, lo <i>confesó</i> antes de morir.</p> <p>62) Después de su nombramiento, el obispo Marroquín creó una diócesis en Santiago de los Caballeros de Guatemala e invitó a que se establecieran <i>frailes dominicos</i>, como Fray Bartolomé de las Casas y otros más.</p>
<p>Don Jorge de Alvarado:</p> <p>64) Solórzano lo describe en los siguientes diálogos encaminados a doña Beatriz:</p> <p>“JORGE: <i>(Abrazándola, violento.)</i> Beatriz, eres la única mujer que deseo, que he deseado todo este tiempo.</p> <p>PEDRO: Saldré antes del amanecer. Te tendré al corriente. Mi hermano se quedará en mi lugar”. (pp. 54-72)</p>	<p>Don Jorge de Alvarado:</p> <p>65) Don Jorge, hermano de don Pedro de Alvarado, quiere y desea a su cuñada, doña Beatriz. Además, don Jorge ocupaba el lugar de don Pedro en el mando, cuando éste salía a conquistar las poblaciones de las Indias.</p>

<p>Hermano Gabriel, fraile, amigo y confesor de doña Beatriz.</p> <p>66) Solórzano refiere a este personaje secundario en la obra, a través de su intervención en los diálogos:</p> <p>“FRAILE: (<i>Solemne.</i>) ¿Sabéis que don Pedro prepara una nueva expedición?...</p> <p>“FRAILE: El obispo Marroquín, cuya opinión os traigo, considera que no es conveniente”. (p. 37)</p>	<p>Hermano Gabriel, fraile:</p> <p>67) La historia real de doña Beatriz de la Cueva, narrada por los cronistas, no sugiere al hermano Gabriel; posiblemente, sí existió; pero no con ese apelativo o lógicamente, fue un personaje ficticio creado por Solórzano para sustentar la situación política y religiosa de la Iglesia Católica en ese tiempo.</p>
<p>Don Pedro de Portocarrero:</p> <p>69) Este personaje no lo nombra Solórzano en la obra.</p>	<p>Don Pedro de Portocarrero, Capitán y amigo del Adelantado:</p> <p>68) “Como se ha dicho antes, de la unión de don Pedro Portocarrero y doña Leonor no hubo sucesión. Además de los hijos de aquél que quedaron en España, tuvo en Guatemala dos hijos naturales de que dan noticia los documentos de la época”.⁸⁸</p>

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 32.

2.3. Extensión y unidad

2.3.1. Extensión

Aristóteles afirma referente a la extensión:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.⁸⁹

García Yebra interpreta el concepto de extensión de Aristóteles: “La extensión de la fábula, que es su magnitud, sin ser pequeña, debe ser tal que pueda recordarse fácilmente. La memoria es, pues, con relación a la fábula como la vista con relación a los cuerpos”.⁹⁰

Sobre este elemento, Aristóteles prosigue:

... las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte; pues, si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez. Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y, para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud.⁹¹

Yo creo provechoso esclarecer el significado del vocablo clepsidra para la mejor comprensión del párrafo anterior:

Reloj de agua. Utensilio con el que se mide el tiempo sabiendo el que tarda en pasar el agua que contiene de uno a otro de dos recipientes que lo forman; estos recipientes están unidos por un cuello estrecho y el conjunto se invierte de posición cada vez que el agua ha pasado completamente al de abajo.⁹²

⁸⁹ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 152-153.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 269.

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 154-155.

⁹² María Moliner, *op. cit.*, p. 646.

En la actualidad, Ceballos grafica con números la línea argumental de la extensión. Y al número uno lo denomina el “...*antecedente*. Este puede ser de acción o carácter; el primero se relacionará con todo lo que ocurrió antes de que se levantara el telón, mientras que el segundo se relacionará con el personaje.”⁹³ (Véase esquema número 2).

“En el antecedente se le presenta al espectador a todos los personajes que formarán parte de la historia, así como información pertinente sobre la situación en que se encuentran...”⁹⁴

En relación con el concepto de *antecedente* citado, Andueza coincide con el enunciado del vocablo como una *prehistoria* y emite: “Sin embargo, la condensación de la acción dramática trae consigo que el principio del drama tenga necesariamente una prehistoria acerca de la cual el espectador debe ser informado”.⁹⁵

La extensión de *Doña Beatriz (La sin ventura)* se compone de tres actos: el primero consta de siete escenas; el segundo de cinco y el tercero de siete. (Véase esquema número 3).

⁹³ Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*, México, Gaceta, 1995, p 254.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ María Andueza, *op. cit.*, p. 82.

Estimo conveniente definir, qué es un acto:⁹⁶ “(Del latín *actus*, acción.) División externa de la obra en pares más o menos iguales en función del tiempo y del desarrollo de la acción...”⁹⁷ Y “El término *escena*, al igual que *theatron*, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento (‘hacerle una escena a alguien’).”⁹⁸

En relación con los actos,⁹⁹ considero adecuado recordar la estructura cuantitativa de la tragedia griega, ya que de esta división “...se originarán más tarde, en la época helenística, los cinco actos tradicionales del drama”,¹⁰⁰ y además, porque la existencia de los coros griegos los relacionaré con un coro de *Doña Beatriz (La sin ventura)* en el tema de melodía o melopeya, posteriormente.

Estructura cuantitativa de la tragedia griega:

Prólogo: escena preliminar o introducción de la obra.

Párido: cantos poéticos del coro, seguidos de danzas.

Episodios: parte fundamental de la tragedia; actualmente, los episodios corresponden a los actos; pero los episodios no estaban divididos por la caída del telón, sino por los estásimos u odas corales.

Éxodo: canto de salida del coro; escena final.

Estásimos: odas corales o cantos del coro; dividían los episodios.

⁹⁶ “La distinción entre los actos, y el paso del uno al otro, son señalados de muy diversas maneras en la historia del teatro occidental. Lo mismo ocurre con los medios para señalar el cambio de acto: intervención del **coro** (GRYPHIUS), caída del telón (a partir del siglo XVII), cambio de iluminación u ‘oscuridad’, estribillo musical, carteles, etc.”(Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 18).

⁹⁷ *Ídem.*

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 171.

⁹⁹ Ceballos profiere: “De manera convencional para los griegos, españoles del Siglo de Oro y autores modernos, la extensión de una obra se reducía a tres actos; cinco para los latinos, isabelinos ingleses y franceses neoclásicos; y cuatro actos durante el realismo y naturalismo. En cuanto a su duración se ha convenido que no exceda de hora y media; pocos autores pueden rebasar este límite sin fatigar la atención del espectador.” (Edgar Ceballos, *op. cit.*, pp. 246-247).

¹⁰⁰ María Andueza, *op. cit.*, p. 57.

2.3.2. Unidad

Aristóteles plantea:

“La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resultan ninguna acción única”.¹⁰¹

Y García Yebra precisa al respecto:

“Así, pues, lo que da unidad a la fábula no es el héroe o protagonista, sino la acción.”¹⁰²

Y la unidad, es decir la acción, limita a la extensión. Es importante clarificar que Aristóteles sólo manifiesta la unidad de acción y no designa a las unidades de lugar y de tiempo; no obstante, éstas se desglosan de la misma acción.

2.3.2.1. Unidad de tiempo¹⁰³

Aristóteles expone:

“...la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco...”¹⁰⁴

Y García Yebra desentraña lo anterior:

“Estas palabras, en que Aristóteles se limita a señalar una tendencia o costumbre de la tragedia clásica (la primitiva era, como la epopeya, ilimitada en cuanto al tiempo),

¹⁰¹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 271.

¹⁰³ García Yebra despeja: “La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Lodovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. En España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro acataron más unidad que la de acción. La de tiempo, el Pinciano la ensancha hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia (*Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo III 82); Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, pág. 29). Lope de Vega defendió la unidad de acción, pero no siempre la observó fielmente.” (*Ibíd.*, p. 263).

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 143.

servieron de base a una de las tres leyes férreas del Renacimiento y del Clasicismo, la (unidad de tiempo).¹⁰⁵

Es decir, si “...una tragedia cuya representación durase ‘una revolución del sol’ o incluso (la excediera un poco) sería inaceptable.”¹⁰⁶ Nuevamente, García Yebra ejemplifica: “Si en vez de tres tragedias y un drama satírico se representase cada mañana una tragedia sola, el arte, parece pensar Aristóteles, no tendría nada que oponer a que durase toda la mañana”.¹⁰⁷

El tiempo de la representación de la tragedia, al que se refiere Aristóteles, es el tiempo escénico del espectáculo al cual concurre el público; en el caso de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, el tiempo de la representación de la tragedia es de hora y media, aproximadamente, y está compuesto por tres actos.

Actualmente, se conoce:

El *tiempo dramático*: creado por el autor con dos facetas:

- El *tiempo de la historia* o *tiempo cronológico*: cuando los hechos fueron reales.
- El *tiempo ficticio*: el cual debe estar ordenado y manipulado en la obra teatral por el autor y se indica en los diálogos y las acotaciones.

El *tiempo dramático* de *Doña Beatriz (La sin ventura)* contiene las dos facetas de este tiempo. Para llegar a esta conclusión, ordené la secuencia de los sucesos de tal forma que coincidieran los *tiempos ficticios* y *cronológicos* de:

- La lluvia que inundó a Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1541.
- La muerte de doña Beatriz de la Cueva acaecida ese mismo año.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 263.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 270.

¹⁰⁷ *Ídem.*

2.3.2.1.1. Análisis del tiempo dramático

En la primera acotación se lee:

“La acción se realiza en Santiago de los Caballeros de Guatemala, 1541.” (p. 30).
Tiempo de la historia o tiempo cronológico a causa de que estos acontecimientos sucedieron en ese lugar y año.

En el segundo diálogo de la primera escena del primer acto:

“BLANCA: (*Con acento juvenil.*) Es la estación: junio en su plenitud. A mí me gusta recordar el verano de Sevilla, y este paisaje me lo recuerda.” (p. 32).
Tiempo ficticio; porque el dramaturgo pudo haber nombrado septiembre.

“BEATRIZ: (*Irritada por el acento despreocupado de él.*) ¡Creíste! Porque hace más de tres meses que ni siquiera me ves. Y en tres meses crecen y luchan el amor y el odio, la conformidad y la desesperación, la soledad y la muerte.” (p. 46).
Tiempo ficticio; el autor pudo haber escrito seis meses.

En el coloquio anterior, se deduce que doña Beatriz no ha visto a su esposo desde marzo.

Luego, Carlos Solórzano cita que don Pedro de Alvarado decide ir a conquistar las islas

Molucas:

“PEDRO: Saldré antes del amanecer. Te tendré al corriente. Mi hermano se quedará en mi lugar...” (p. 54). *Tiempo ficticio*; históricamente, no se realizó este viaje.

Los cronistas refieren que este proyecto fue propuesto por el virrey Antonio de Mendoza; se planeó entre los años 1539 a 1540 y se le pidió a don Pedro de Alvarado que dirigiera esta empresa; pero don Pedro no alcanzó a realizar este proyecto de expedición, muere antes tratando de sofocar la rebelión de los indios caxcanes y chichimecas que había estallado en Nueva Galicia (en lo que hoy es el estado de Jalisco, México.) No obstante, Solórzano redacta que don Pedro sale a conquistar a las Molucas en el año de 1541, porque la obra inicia así: “La acción, en Santiago de los Caballeros de Guatemala, 1541.” (p. 30).

Nuevamente, el tiempo se desliza:

“BLANCA: Hace meses que no sabemos nada de él...

BEATRIZ: No, ni una palabra; lleva tres meses fuera y su silencio se ha vuelto para mí un eco enorme...” (pp. 57, 68).

Tiempo ficticio del autor; pudieron haber sido dos meses.

Los diálogos anteriores revelan que han transcurrido tres meses; supuestamente, a partir del 1 de junio; entonces, estos coloquios ocurren el 1 de septiembre de 1541: *tiempo ficticio*.

El tiempo avanza, como lo demuestra el siguiente diálogo:

“BLANCA: Perdonad, hermano, que esto esté tan húmedo; hemos soportado quince días y quince noches de lluvia...” (p. 74). *Tiempo ficticio*; pudieron ser veinte días.

Los historiadores relatan que comenzó a llover el día de Nuestra Señora de septiembre, y llovió torrencialmente, ése y los dos días siguientes: *tiempo cronológico*; pero el escritor señala quince días: *tiempo ficticio*.

Si al 1 de septiembre de 1541 se le agregan 15 días: es el 16 de septiembre de 1541, *tiempo ficticio*. Supuestamente, es la fecha en que muere doña Beatriz de la Cueva en la obra.

El 16 de septiembre de 1541, *tiempo ficticio*, coincide cercanamente con la fecha de la muerte de doña Beatriz de la Cueva, que según los historiadores acaeció el 10 de septiembre de 1541, *tiempo cronológico*.

Cabe hacer la aclaración que el periodo de lluvia es un *tiempo ficticio*, pero es a su vez un *tiempo cronológico*. Ambos tiempos coinciden y forman el *tiempo dramático* de la obra.

También el 10 de septiembre, *tiempo cronológico*, y el 16 de septiembre de 1541, *tiempo ficticio*, coinciden y forman el *tiempo dramático* de la obra.

Además, el relato dramático de esta historia utiliza la intercalación, que es la inserción de una historia dentro de otra. Esta intercalación es importante definirla: “En el teatro la analepsis sirve para agregar, mediante actos de habla presentes, períodos pretéritos correspondientes a hechos ocurridos anteriormente y fuera del escenario; éstos quedan, así, intercalados entre la sucesión de los momentos presentes y dentro de la escena.”¹⁰⁸, como sucede en *Doña Beatriz (La sin ventura)*:

Primera intercalación

ACTO TERCERO

Escena primera

En el tiempo presente, doña Blanca y el fraile conversan sobre el clima y la muerte de don Pedro de Alvarado:

“BLANCA: Perdonad, hermano, que esto esté tan húmedo; hemos soportado quince días y quince noches de lluvia. Una lluvia tan tenaz que parece aislarnos del mundo. Os he hecho subir hasta aquí porque temía que doña Beatriz nos oyera.

FRAILE: Pronto tendrá que oírnos; no debemos esconderle por más tiempo tan fatal noticia.” (p. 74).

¹⁰⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 102.

Aproximadamente, a la mitad de esta escena, cuando don Pedro ha muerto, el fraile intercala unos coloquios que sostiene don Pedro con sus soldados en el campo de batalla, cuando el conquistador vivía:

“FRAILE: Recuerdo que una noche, antes de entrar en combate... *(La luz se concentra sobre don Pedro y dos soldados inmóviles mientras el Fraile habla. Al hacer ese silencio, se animan las figuras. Blanca y el Fraile quedan en la sombra.)* Y me había retirado a mi tienda a pedir a Dios que nos ayudase al día siguiente, que nos diese el triunfo. Les oía discutir, y la voz de don Pedro, siempre rotunda, sin una leve duda, parecía querer convencer a sus soldados, pero en verdad ordenaba.

PEDRO: No os entiendo; tenéis miedo de venir conmigo a pacificar a estos indios de Nochistlán después que me habéis acompañado en toda clase de peligros.

SOLDADO 1.º No es temor, pero ésta no es nuestra lucha.

SOLDADO 2.º Habéis prometido a los soldados la expedición a las Molucas. Comprenderéis que ahora, antes de embarcarnos, no les parece bien correr un riesgo que no esperaban.

PEDRO: ¿Hasta el peligro hay que daros en raciones?” (p. 76).

Esta conversación finaliza la escena primera del acto tercero, constituye la primera intercalación y son los diálogos de las estrategias de combate de don Pedro de Alvarado con sus soldados, cuando él vivía; este periodo pretérito se intercaló en el presente del coloquio de doña Blanca y el fraile; pero el arte de Solórzano transporta al escenario las figuras de don Pedro y sus soldados, o sea, no quedan “...fuera del escenario...”:

“*(La luz se concentra sobre don Pedro y dos soldados inmóviles mientras el Fraile habla. Al hacer ese silencio, se animan las figuras. Blanca y el Fraile quedan en la sombra)*”.

La escena segunda de este acto son diálogos de doña Blanca y el fraile sobre el fallecimiento de don Pedro; sin embargo, el último coloquio del fraile sugiere la segunda intercalación:

“FRAILE: Me acerqué...

Segunda intercalación

ACTO TERCERO

Escena tercera

don Pedro, el Fraile.

“Reaparece la figura de don Pedro reclinada en el suelo. Varios soldados se agrupan en torno suyo.

PEDRO: Acercaos, hermano. Ahora sí os necesito. ¡Me duele el alma! Curarla es lo que ahora conviene.

FRAILE: Ten calma, te escucho.

PEDRO: Alcanzo confesión. ¡Mi alma no se perderá!” (p. 80).

Esta conversación finaliza la escena tercera; y así se establece la segunda intercalación: la confesión de don Pedro, su última disposición, su muerte: un periodo pretérito intercalado entre el presente de la segunda y cuarta escena del acto tercero.

La escena cuarta de este acto vuelve a retomar el tiempo presente del drama: el coloquio que existía en la escena segunda de este acto entre doña Blanca y el fraile con un personaje más, que la acotación apunta: *“Entra doña Leonor.”* (p. 82).

2.3.2.2. Unidad de lugar

Andueza refiere el espacio utilizado por el teatro griego:

“Las representaciones debían atenerse a los límites del espacio. Los acontecimientos representados en una tragedia debían desarrollarse en el mismo lugar sin ningún cambio de escena.”¹⁰⁹ En *Doña Beatriz (La sin ventura)* las representaciones se exhiben “en el mismo lugar sin ningún cambio de escena”.

¹⁰⁹ María Andueza, *op. cit.*, p. 83.

En la actualidad se examinan los siguientes espacios:

“I. ESPACIO DRAMÁTICO. O espacio *representado* en el texto que el espectador debe construir con su imaginación”:¹¹⁰

Los espacios dramáticos de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, que el público o lector construye con su imaginación son:

La acción acontece en Santiago de los Caballeros de Guatemala, en las Indias en un torreón del palacio de don Pedro de Alvarado.

“BLANCA: (*Con acento juvenil.*) Es la estación: junio en su plenitud. A mí me gusta recordar el verano de Sevilla, y este paisaje me lo recuerda...”

BLANCA: ...Los edificios a medio construir, todas las cosas nuevas que se inician...

BEATRIZ: ...Cuando veo los barcos cargados de hombres pienso que estamos...

BEATRIZ: ...La construcción de las iglesias no me satisface...” (pp. 32, 48).

Y cuando don Pedro de Alvarado dialoga con sus soldados en un campo de batalla.

Bobes rememora:

“Generalmente los espacios dramáticos del teatro griego son exteriores y están determinados por los personajes (familia real) y por el tema (vuelta de la guerra), de modo que el lugar donde suceden las tragedias es con frecuencia la plaza situada delante de la fachada del palacio, o un campamento militar.”¹¹¹ En *Doña Beatriz (La sin ventura)*, la presencia del palacio del conquistador, don Pedro de Alvarado, el horizonte con los edificios e iglesias a medio edificar, los barcos acarreado más mortales para la ocupación de las Indias y cuando don Pedro dialoga en un campo de batalla, organizan un espacio muy análogo al del teatro griego; además, en el torreón del palacio está la heroína, la protagonista de la obra, doña Beatriz de la Cueva, encarnando al personaje de la familia real, quien inicia los diálogos con doña Blanca, personaje secundario.

¹¹⁰ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 177.

¹¹¹ María del Carmen Bobes Naves, *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 128.

“PEDRO: (*Irónico.*) ...¿Recuerdas mi salto al huir de Tenochtitlán?...”

PEDRO: (*Con acento apasionado.*) Siempre he soñado conquistar las islas Molucas...

FRAILE: Recuerdo que una noche, antes de entrar en combate... (*La luz se concentra sobre don Pedro y dos soldados inmóviles mientras el Fraile habla. Al hacer ese silencio, se animan las figuras. Blanca y el Fraile quedan en la sombra.*) Y me había retirado a mi tienda a pedir a Dios...

Se entiende que está en un campo de batalla, representativo del “tema (vuelta de la guerra).”

LEONOR: Sí aunque, doña Beatriz no ha dejado siquiera que entren en sus habitaciones...

DAMA 1.^a: Debemos hacer algo. Pronto. La fuerza del agua es incontenible. Es como un nuevo diluvio. Las casas están cubiertas ya. Han muerto muchos de los pobladores...”
(pp. 30, 32, 48-50, 76, 85-86).

“II. ESPACIO ESCÉNICO. O espacio perceptible en escena: es el espacio *representante* en el cual evolucionan los personajes y las acciones”.¹¹²

Pavis especifica:

El espacio de la tragedia clásica: Brilla por su ausencia: es un espacio neutro, de tránsito, que no caracteriza el medio ambiente, sino que ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el espacio abstracto y simbólico del tablero de ajedrez: todo significa en él por diferencia, y toda caracterización de los casos es superflua.¹¹³

El espacio de la representación de *Doña Beatriz (La sin ventura)* es sobrio, es decir: únicamente tiene la amplitud necesaria para la presencia de dos o tres personajes y dos muebles: una silla o sillón y un reclinatorio; carece de divisiones superfluas o de otras características que lo hagan llamativo; así, “ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el espacio abstracto y simbólico.” El decorado se explica en el tema de perspectiva u *axis*.

¹¹² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 177.

¹¹³ *Ibid.*, p. 184.

“Un torreón en el palacio de don Pedro de Alvarado. Arquitectura desnuda...

BEATRIZ: Ahora, rezando, tuve la seguridad de que este es el fin. Desde antes de saber la muerte de Pedro no quería abandonar el palacio. (*Don Jorge, que ha llegado a la puerta...*) (pp. 30, 89).

“III ESPACIO ESCENOGRÁFICO. Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público”.¹¹⁴

Doña Beatriz (La sin ventura) fue representada por primera vez en la Sala Molière en la ciudad de México el 25 de septiembre 1952, favorecida por el Teatro Universitario y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los tres espacios escénicos del teatro griego son: el *proskenion*, la *orchestra* y las gradas, los cuales constituyen un modelo en U. (Véase la ilustración número 6: teatro griego).

2.4. Acción

Aristóteles postula:

“...la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad”.¹¹⁵

Y García Yebra ejemplifica lo que es una acción: “(pues la felicidad es una acción)”.¹¹⁶

Andueza aclara: “La acción es una secuencia de acontecimientos que se suceden según la verosimilitud o la necesidad y conducirán al héroe trágico, de la dicha al infortunio y viceversa”.¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 177.

¹¹⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 147.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 267.

¹¹⁷ María Andueza, *op. cit.*, p. 85.

A continuación voy a exponer, únicamente, las acciones de la escena primera del acto primero de la extensión de la fábula de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, las cuales representan parte de las *acciones* que conducen a la heroína hacia la tragedia; si “(... la felicidad es una acción)”, la tragedia también es una acción.

Estas *acciones* las represento por medio de *oraciones simples*, porque hay que recordar que: “En el relato (cuento, novela, drama) suele tener preminencia la *acción* de los personajes: en el cuento y la novela, la acción se da *narrada*; en el drama, *actuada* directamente. Estructuralmente considerada, la acción se identifica con la oración (simple o proposición) y cumple en el relato un papel...”,¹¹⁸ en este caso: la *oración simple* se identifica con las *acciones* de la extensión de la fábula de *Doña Beatriz (La sin ventura)*; y, además, porque “Podemos pensar el verbo como una acción o fenómeno que tiene lugar efectivamente...”,¹¹⁹ es decir, el verbo de una oración simple es una *acción*.

En la actualidad, Ceballos clasifica a las *acciones* dentro de un antecedente o prehistoria en la escena primera; porque, como se explicó en la extensión en relación al antecedente: “Este puede ser de acción o carácter; el primero se relacionará con todo lo que ocurrió antes de que se levantara el telón, mientras que el segundo se relacionará con el personaje.”¹²⁰ (Véase esquema número 3).

1. Antecedente o prehistoria:

Doña Beatriz de la Cueva y doña Blanca conversan en el torreón del palacio de don Pedro de Alvarado. Acción.

Doña Beatriz hizo construir los edificios de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Acción.

Doña Blanca se siente joven. Carácter.

¹¹⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁹ Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1985, p. 131.

¹²⁰ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 254.

Doña Beatriz siente nostalgia por España.	Carácter.
Los indios ya no asustan a doña Blanca.	Carácter.
Ahora, doña Blanca confía en los indios.	Carácter.
Doña Beatriz siempre ha querido a doña Blanca.	Carácter.
Doña Beatriz y doña Blanca crecieron juntas desde la niñez.	Acción.
Don Pedro de Alvarado se casó con doña Francisca de la Cueva, hermana de doña Beatriz.	Acción.
Doña Francisca murió.	Acción.
Doña Beatriz se casó con don Pedro de Alvarado.	Acción.
Doña Beatriz vive separada de don Pedro.	Acción.
Don Pedro no piensa en sus acciones.	Carácter.
Doña Beatriz vive atormentada por el recuerdo de su hermana.	Carácter.
Doña Beatriz deseaba viajar a las Indias.	Acción.
Doña Beatriz condicionó a don Pedro.	Acción.
Don Pedro es violento.	Carácter.
El deseo sexual de don Pedro es brutal.	Carácter.
Don Pedro tiene diez o más mujeres indias.	Carácter.
El orgullo de doña Beatriz creció.	Carácter.
Don Pedro no acepta condiciones.	Carácter.
Doña Beatriz no volvió a ser, realmente, su mujer.	Acción.
Don Pedro ha dejado sola a doña Beatriz.	Carácter.
Doña Beatriz no puede compartir a su marido con una india.	Carácter.
Doña Beatriz odia la lujuria desencadenada de don Pedro y sus hombres.	Carácter.
Don Pedro engendró una hija hermosa con una india.	Acción.

2.5. Fábulas simples y complejas

Aristóteles expresa los grados de complicación de la fábula o sea, cómo va tejida:

“Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo...”

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamó simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas...¹²¹

Cuando Aristóteles afirma “...que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo...”, refiere que: la fábula concierne al conjunto de sucesos de una historia de acuerdo con el orden temporal en el que ocurren los acontecimientos. Actualmente, cuando el orden temporal se altera, se conoce como trama. En narratología, la trama es una noción que objeta al concepto de la fábula. La trama o intriga, en narratología, sería el relato de esos hechos en la forma en que el narrador los presenta al lector; así, el relator no tiene por qué respetar la cronología de los sucesos.

De acuerdo a la cita de Aristóteles, la fábula de *Doña Beatriz (La sin ventura)* está constituida por acciones complejas. Acciones complejas formadas por conflictos, nudos, peripecias, agniciones verosímiles y el pathos o lance patético, el cual expresará la catarsis por medio de la compasión y el temor.

En relación con el análisis de la fábula, quiero elucidar que algunos de los diálogos que constituyen los nudos, que a continuación despliego, no mantienen el orden continuo exacto que tienen dentro de las escenas en las que están contenidos; pero siguen el orden cronológico en relación con la fábula. Es importante hacer notar que después de leer y releer a *Doña Beatriz (La sin ventura)* encontré imágenes similares de los conflictos de la fábula y los agrupé en nudos como puntos de partida de esta investigación; estos nudos

¹²¹ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 157-163.

representan una contrariedad o un problema y me permitieron desentrañar los objetivos que persiguen los personajes.

2.5.1. Conflicto

Para comprender mejor el análisis, expongo la definición de Alonso:

“Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral.”¹²² O sea, es lo particular de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama.

2.5.2. Nudo

Aristóteles asevera:

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin...¹²³

Cuando Aristóteles cita: “Es decir el nudo llega desde el principio...” García Yebra, traductor y crítico de la *Poética*, precisa: “No desde el principio de la tragedia, sino desde el principio de los acontecimientos que constituyen el nudo.”¹²⁴ Es decir, desde el inicio de los diálogos que se desplegarán y revelarán el acontecimiento que forma el nudo de un problema. El principio de la tragedia se explica en los diálogos de las primeras escenas.

Así mismo, hallé una definición de un contemporáneo, Pavis, que concuerda con la anterior: “Nudo, conjunto de conflictos que obstruyen la acción, se opone al *desenlace* que la libera”.¹²⁵

¹²² José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998, p. 107.

¹²³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 191.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 306.

¹²⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 335-336.

En relación con el nudo, Beristáin asienta:

El conjunto de los nudos constituye el resumen del desarrollo de la acción y resulta un simulacro de la obra porque manifiesta su organización interna; es el armazón o esqueleto del relato, lo que no impide que un nudo pueda incrustarse en medio del desarrollo de otro. Suprimiendo los de menor importancia, la sucesión de los principales constituye pues un *resumen* de la historia (considerado necesario por todos los analistas...) al que denominamos intriga o trama.¹²⁶

Como la obra teatral está formada por nudos trenzados en una red de relaciones dramáticas, con la cual es posible llegar a su estructura o reconstruir un aspecto o la totalidad de la fábula, los nudos fueron seleccionados en la medida en que pueden aislarse del todo y es claro precisar su funcionamiento particular e interrelacionado con los demás nudos y, de esta manera, llegar al esclarecimiento del principio de la estructura aristotélica.

2.5.3. Análisis de la fábula

1er. Nudo

La inconformidad de doña Beatriz de la Cueva, personaje protagonista, a causa de que vive en las Indias

“BEATRIZ: No sé; tengo una impresión de vacío: como si estos años de conquistas no hubiesen dejado en mí ninguna huella.

BLANCA: Me parece lo contrario. Todo es ahora tan distinto. Cuando llegué..., ¡me asustaban los indios como a una niña! Revivía en mí, todos los días, el estupor de Cristóbal Colón. Ahora en cambio, en unos pocos meses, todo me es familiar. Los edificios a medio construir, todas las cosas nuevas que se inician cada día... **Conflicto.**

BEATRIZ: Estamos lejos del mundo. Vivimos en este infierno aislados... Cuando veo llegar los barcos cargados de hombres pienso que estamos en la margen de los muertos y que estos que llegan vienen a hacernos compañía. ¡Qué distinto todo en aquella orilla luminosa, la de los vivos: España!... **Conflicto.**

BLANCA: Y, sin embargo, hay en estas tierras algo suspenso, como una promesa. Los indios ya no me asustan. Confío en ellos, a pesar de sentirme culpable por haberles

¹²⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 36-37.

deshecho el mundo en que vivían. Han de pensar que todo esto no es más que un mal sueño. **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Con aire despectivo.*) No digas cosas absurdas. (*Con añoranza.*) Todo se quedó allá. Todos los sueños se quedaron en España. Aquí, en las Indias, somos seres sin edad, fuera de tiempo. **Conflicto.**

BLANCA: (*Acercándose a Beatriz.*) Los sueños viajan con nosotros. Aquí estoy para renovar los tuyos. La vida es una mezcla que es necesario saber administrar: por un tanto de tristeza hay que procurarse dos de alegría.” (Carlos Solórzano, *op. cit.*, pp. 32-33).

En relación con la noción de conflicto, clasifiqué algunos diálogos como conflictos: “En ocasiones, los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes para los personajes, pero siempre están ahí, sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral”.¹²⁷

Estos diálogos desafían el panorama de España en relación con las Indias. Las Indias es el lugar en donde viven la protagonista, doña Beatriz de la Cueva y el personaje secundario, doña Blanca; pero estos diálogos están “disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes para los personajes”, como se apreciarán durante el progreso de la fábula.

Los conflictos de estos diálogos se anudan, porque “...el nudo será quien ocupe casi dos terceras partes del tiempo del desarrollo; en él se entrecruzarán intenciones, contraintenciones, acciones, reacciones, objetivos, contraobjetivos y puntos de vista de los diversos personajes...”¹²⁸ En este caso, en el nudo se entrecruzará la *acción* de cuando llegaron a las Indias y la *reacción* o pugnas de sus perspectivas visuales sobre las Indias, en relación con España; pero “...el nudo queda finalmente eliminado por la intervención del sentimiento de conciliación...”¹²⁹ como sucede en el último diálogo cuando doña Blanca instituye,

¹²⁷ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁸ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 262.

¹²⁹ Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 335-336.

filosóficamente: dónde están los sueños, ofrece su ayuda a doña Beatriz para que restaure sus sueños y le da un concepto sobre la vida; hay un sentimiento alentador y de conformidad cercano a la conciliación entre los dos personajes.

2.º Nudo

Las dificultades del matrimonio de doña Beatriz de la Cueva y don Pedro de Alvarado, personajes protagonista y antagonista. Los remordimientos de doña Beatriz

“BLANCA: A don Pedro. (*Beatriz, al oír el nombre de don Pedro, se aleja violentamente.*) No trates de disimular que todos tus pensamientos están fijos en él.

BEATRIZ: (*Con tristeza.*) Casi he llegado a olvidar su cara. **Conflicto.**

BLANCA: No trates de engañarte. Siempre le has querido. Le querías mucho antes de haberte casado con él; cuando era el marido de tu hermana. **Conflicto.**

BLANCA: (*Resuelta, insiste con tono de reproche.*) Y a pesar de quererle vives separada de él. A pesar de haberlo soñado toda la vida, cuando te casaste con él... **Conflicto.**

BLANCA: (*Se acerca, como queriendo recordar a Beatriz su entusiasmo pasado.*) Solo sé que cuando le veías, la sangre te enrojecía, era como algo que te llenara de luz por dentro. Sé que cuando murió tu hermana Francisca y don Pedro quiso casarse contigo, soñaste con estas tierras, con estas cosas que tanto te exasperan hoy. Lo que no comprendo es cómo se puede estar casada con alguien a quien se quiere y... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Con profundo desconsuelo.*) No. Y no sabes lo que es este martirio. Pero no tiene remedio. Pedro no cambiará nunca: será siempre un hombre que no piensa dos veces lo que hace. Yo quería que él fuera mío realmente... Por un lado, la sombra de mi hermana muerta me seguía por todas partes. La atracción que Pedro ejercía sobre mí me parecía algo que no la dejaría descansar en paz... **Conflicto.**

BLANCA: (*Se acerca con simpatía.*) Pero, dime: ¿él no ha pretendido volver a ti? ¿No ha insistido?... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*A medida que habla aumenta su desazón.*) Nunca hablamos de eso. Pero ahora lo necesito. Desde que llegué, envuelta por un vértigo de remordimientos hacia Francisca, sentí el peso de la violencia de Pedro. Su deseo me pareció siempre algo tan brutal, tan distinto de lo que yo había pensado que era el amor entre hombre y mujer, que sentí vergüenza ante Dios. **Conflicto.**

BLANCA: Y, sin embargo, Dios hizo también a los hombres como él.

BEATRIZ: Me parecía que Dios no podía ver con buenos ojos nuestra unión. Y es que yo presentía lo que luego supe de cierto. Pedro tenía una, tenía diez. ¡no sé cuántas mujeres indias! Mi orgullo creció al par que mi asco. Le dije que no volvería a ser realmente su mujer si él no dejaba a esas indias. **Conflicto.**

BLANCA: (*Pone una mano sobre el hombro de Beatriz.*) Aún es tiempo de que las cosas cambien entre vosotros. Quizá él espera que le busques, que des el paso que tu orgullo te impide.

BEATRIZ: (*Rehuye a Blanca.*) No puedo hacerlo.

BEATRIZ: No es orgullo... Yo no podría compartir mi marido con una india.”

Conflicto. (pp. 33-35, 49).

En este nudo hay dos tipos de conflictos que se entrelazan; la historia, raramente, es sencilla; por lo general una historia contiene varios hilos y sólo a partir de un cierto instante, estos hilos se entretejen:

1.º Las dificultades del matrimonio de doña Beatriz de la Cueva y don Pedro de Alvarado.

2.º Los remordimientos de doña Beatriz.

Estos problemas organizan dos nudos que se adhieren creando uno, ya que no se prohíbe que un nudo se adhiera a otro.

Y Beristáin lo asienta:

El conjunto de los nudos constituye el resumen del desarrollo de la acción y resulta un simulacro de la obra porque manifiesta su organización interna; es el armazón o esqueleto del relato, lo que no impide que un nudo pueda incrustarse en medio del desarrollo de otro.

Suprimiendo los de menor importancia, la sucesión de los principales constituye pues un *resumen* de la historia (considerado necesario por todos los analistas...) al que denominamos intriga o trama.¹³⁰

Además, los conflictos anteriores se anudan: “En el nudo es donde tienen lugar las transformaciones de los personajes. El conflicto y la situación avanzan hasta situarse en un punto sin salida, sin posible retorno...”¹³¹ Uno de estos diálogos: “Le dije que no volvería a ser realmente su mujer si él no dejaba a esas indias”, sitúa al matrimonio de doña Beatriz

¹³⁰ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹³¹ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 170.

y don Pedro: “en un punto sin salida, sin posible retorno...”; y don Pedro en otro diálogo confirma:

“PEDRO: (*Con un acento de vitalidad absoluta que ofende a Beatriz.*) ¿No sabes que las mujeres indias son fértiles como estas tierras? Cada vez que un español abraza a una de ellas, un nuevo ser se anuncia a la vida. No puedo evitarlo. Ni quiero hacerlo. Tú no lo comprenderías...” (p.49).

3.º Nudo

El desacuerdo por la expedición a las islas Molucas

“FRAILE: Don Pedro gasta en empresas descabelladas todo el oro que se adquiere en la conquista, y esto entorpece el engrandecimiento del poder temporal de nuestra Iglesia en estos lugares. Hoy son las islas Molucas, mañana será otra aventura... **Conflicto.**

BEATRIZ: El obispo Marroquín me ha hecho saber que debo evitar esta expedición. Es preciso que, antes, se consolide aquí el poder de la Iglesia. **Conflicto.**

PEDRO: (*Contrariado.*) ¿De modo que te has unido a ellos para imponerme condiciones?... ¿Qué pretendes al unirme a los frailes contra mí? **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Conciliadora.*) No es contra ti; al contrario. Es por tu sólo bien, ya que no te preocupa el de España.

BEATRIZ: (*Domina su turbación.*) El señor obispo no quiere más expediciones. Se da cuenta que tus ausencias retardan la afirmación de la fe en lo que ya has conquistado... **Conflicto.**

PEDRO: (*Inquebrantable.*) No me convencerás... Ni renunciaré a la expedición por ti. No renunciaré a nada por ti... **Objetivo del personaje antagónico.**

PEDRO: (*Inquebrantable.*) ...No renunciaría a nada por ti, porque he renunciado a ‘ti’ definitivamente. No te deseo ya. Creo que después de aquella noche en que me hurtaste tu cuerpo, no volví a desearte nunca. No sabes lo que es el placer ni podrás darlo tampoco. Fuiste mía. Eso basta. Cuando logro algo, dejo de desearlo. (*Se aleja.*)...” **Conflicto.** (pp. 38-39, 45, 47, 53-54).

Estos conflictos implican la realidad social de la historia de don Pedro de Alvarado y la Iglesia Católica en el año de 1541.

Alonso lo ratifica:

Esa tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. Por-

que, y esto es fundamental, el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica (o reafirma en su esquema originario de personalidad). En el desarrollo del conflicto se van mostrando, por tanto, capas ocultas de su ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos en pugna.¹³²

La objeción es evidente entre el pensamiento del conquistador Alvarado y los propósitos de la Iglesia Católica. En estos diálogos se aprecia el carácter decisivo de don Pedro. Se anudan estos conflictos, a causa de que: “...un nudo de la trama es un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección”:¹³³ don Pedro resuelve ir a conquistar las islas Molucas en oposición de la Iglesia Católica.

El objetivo del personaje antagónico es indudable en el penúltimo diálogo: don Pedro de Alvarado ha renunciado a su esposa, pero nunca a la conquista de las Indias. La conquista de las Indias es el motivo de su existencia: es su principio y fin. Según los cronistas históricos, las nupcias con doña Beatriz de la Cueva favoreció mucho al conquistador, don Pedro de Alvarado, en los aspectos político, social y económico.

4.º Nudo

Las infidelidades de don Pedro de Alvarado

“BEATRIZ: ...Todos habéis pecado por igual al formar esta raza bastarda de mestizos. Aíslalos, haz que los españoles tengan hijos españoles. **Conflicto.**”

PEDRO: (*Con acento de vitalidad absoluta que ofende a Beatriz.*) ¿No sabes que las mujeres indias son fértiles como estas tierras? Cada vez que un español abraza a una de ellas, un nuevo ser se anuncia a la vida. No puedo evitarlo. Ni quiero hacerlo. Tú no lo comprenderías. **Conflicto.**

BEATRIZ: ...No te pierdas más. (*Pausa.*) He callado..., he callado años. Te he visto unido a docenas de indias y aun a esa que se ha atrevido a demostrarme orgullo. ¡A mí! **Conflicto.**

PEDRO: Es una princesa.” **Conflicto.** (p. 49).

¹³² *Ibíd.*, p. 109.

¹³³ Syd Field, *El libro del guión*, España, Plot, 1984, p. 14.

Filosóficamente, don Pedro compara la fertilidad de las mujeres indias con la fertilidad de las tierras Indias. De las tierras Indias nace la fecundidad, que siempre predecirá la vida; doña Beatriz no comprende esta filosofía, no la comparte moralmente. “El conflicto interno: tiene lugar cuando un personaje no está seguro de sí mismo, ni de sus actos, o no conoce las razones profundas de sus emociones o su deseo.”¹³⁴ Hay un conflicto en las emociones y el deseo de doña Beatriz como, posteriormente, se razonará.

5.º Nudo

La hija mestiza de don Pedro de Alvarado: doña Leonor de Alvarado

“BEATRIZ: ... (*Se acerca y se vuelve, suplicante.*) No te pierdas más. (*Pausa.*) He callado..., he callado años. Te he visto unido a docenas de indias y aun a esa que se ha atrevido a demostrarme orgullo. ¡A mí! **Conflicto.**

PEDRO: Es una princesa.

BEATRIZ: (*Con ira desbordada.*) Princesa entre animales. Entre estas gentes el rango denigra más, si fuera posible..., y esa hija... que proteges como si fuera legítima. ¡Qué vergüenza! **Conflicto.**

PEDRO: (*Impasible.*) A través de mi hija Leonor viviré siglos.” **Conflicto.** (p. 49).

Ceballos opina:

Son las razones profundas del conflicto las que autorizan o no la resolución de las contradicciones. En la dramaturgia clásica, el conflicto debe resolverse dentro de la obra: ‘la acción debe ser completada y acabada, es decir que en el acontecimiento final el espectador debe estar perfectamente instruido de los sentimientos de todos cuantos han intervenido en ella, de manera que salga con el espíritu en calma y no tenga duda de nada’ (CORNEILLE, *Discurso sobre el poema dramático*).¹³⁵

La existencia de la hija de don Pedro es un conflicto para la protagonista, debido a:

- 1.º Doña Beatriz no engendró hijos.
- 2.º Doña Leonor representa el adulterio de don Pedro.
- 3.º Doña Beatriz odia a los mestizos; sentimiento que cita Ceballos:

¹³⁴ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁵ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 273.

“...el espectador debe estar perfectamente instruido de los sentimientos de todos cuantos han intervenido en ella...”, en la acción de la obra.

La resolución de este nudo es inalcanzable, por el motivo de que los dos primeros conflictos, numerados, son irremediables; además la protagonista proseguirá odiando a los indios como lo reafirman los siguientes diálogos:

Doña Leonor y doña Blanca conversan sobre doña Beatriz y sobre el matrimonio de doña Leonor:

“LEONOR: ...Ya veis: doña Beatriz, tan religiosa, desprecia a los indios...”

BLANCA: Sí, en su propia carne, en su sangre. Ella, que tanto orgullo tiene de su linaje, tendrá que ver con el tiempo a tus hijos, en los que se mezclarán las sangres que más ha querido y las que más ha odiado.” (pp. 60- 61).

6.º Nudo

El debate moral de doña Beatriz y don Pedro

“BEATRIZ: (*Otra vez rencorosa.*) Sé que no te interesa este asunto. Para ti las iglesias son solamente algo que sirve para someter a los indios. Ni siquiera sabes cuál es la iglesia que lleva tu nombre. Pensé que al menos esa visitarías. O... ¿es que, además del amor de Dios, has perdido el temor que debiera inspirarte por la vida que llevas? **Conflicto.**

PEDRO: (*Irónico.*) No tengo tiempo para rezar. Te he dejado esa responsabilidad: la de velar por mi alma. **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Al ver que la disputa comienza de nuevo, se acerca otra vez.*) No hables en ese tono, no te burles de mí. Rezar es para mí un consuelo insuficiente, porque lo hago siempre sin ti... **Conflicto.**

BEATRIZ: ...Todo es culpa de estas tierras. En España eras otro. La conquista te ha hecho pecar, y yo no he podido ayudarte a salvar tu alma. **Conflicto.**

PEDRO: (*Irónico.*) No te preocupes. He llegado a convencerme de que lo que es bueno para el cuerpo, lo es también para el alma...” **Conflicto.** (pp. 48-49).

“...Los tres tipos de conflictos éticos, morales y personales pueden estar presentes en una misma obra, pero es solamente uno, el del protagonista con el antagonista, el que predomina en cada género: en la tragedia el tipo de conflicto predominante es el de

carácter ético...»¹³⁶ El conflicto moral está latente entre la protagonista y el antagonista, los juicios morales de doña Beatriz y de don Pedro son diferentes: la protagonista, fanática religiosa y el antagonista, irreligioso y apático a los pensamientos devotos.

7.º Nudo

El conflicto marital de doña Beatriz y don Pedro

Doña Beatriz se dirige al fraile:

“BEATRIZ: ...Apenas ayer regresó de una expedición y ya prepara otra. ¿Qué puedo hacer yo cuando ni siquiera tiene tiempo para hablarme?... **Conflicto.**

BEATRIZ: Me habéis aconsejado que debía mantenerme alejada de él para tratar de poner freno a su libertinaje. Me dijisteis que así vendría arrepentido a mí y que podríamos hacerle rectificar sus faltas. Por desgracia, vuestro consejo, en vez de atraerlo, lo alejó más.

Conflicto.

Doña Beatriz se dirige a don Pedro:

BEATRIZ: (*No puede contener la impaciencia y se vuelve, iracunda.*) Sí, pero debes comprender que esto no es un combate, que esto es una casa y que en un lecho no hay lugar más que para un hombre y una mujer, o que es mejor renunciar a ello que compartirlo... **Conflicto.**

BEATRIZ (*Turbada, con un temblor en la voz.*) He perdido la costumbre de hablarte, de tanto estar separados... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Irritada por el acento despreocupado de él.*) ¡Creíste! Porque hace más de tres meses que ni siquiera me ves. Y en tres meses crecen y luchan el amor y el odio, la conformidad y la desesperación, la soledad y la muerte. **Conflicto.**

PEDRO: (*De pronto adopta un tono severo.*) ¿Qué quieres que haga? Tú me obligaste a alejarme... **Conflicto.**

PEDRO: (*Otra vez la hiere con el tema sexual.*) Deberías consolarte pensando que tener muchas mujeres es como no tener ninguna. **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Turbada.*) Pero a esa piensas llevarla contigo a la expedición... ¿Quieres a esa niña? ¡Dime! **Conflicto.**

PEDRO: (*Muy apasionado.*) ¡Es una virgen! Nada hay como una virgen. Eso también es una conquista. (*Beatriz recibe la ofensa, se derrumba, luego reacciona.*) **Conflicto.**

¹³⁶ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, p. 64.

BEATRIZ: (*Pretende ignorar el sentido carnal que tiene la frase.*) ¿La quieres? Dime: ¿la quieres? **Conflicto.**

PEDRO: (*Como si asomase un terrible rencor.*) No tienes por qué exigirme ninguna clase de fidelidad. Te he respetado. Hice que te respetaran. Es para mí algo necesario para no perder totalmente los sentidos en estas tierras. Soy como una península unida a España por ti. **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Sin poder ya dominarse.*) No quiero que lleves a esa india contigo... **Conflicto.**

PEDRO: (*Al verla angustiada la hunde en la desesperación con sus palabras.*) Son sumisas. Sobre ellas se vierte el deseo tibio, haciéndonos sentir el cuerpo fuerte, poderoso, joven... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Recibe el golpe de cada palabra como un latigazo. Temblando.*) No hables así... **Conflicto.**

PEDRO: (*Toda su pasión carnal aparece en la voz.*) ¿Tienes miedo de acercarte a eso que tú llamas pecado?... **Conflicto.**

PEDRO: (*Como queriendo pintar con las palabras un cuadro delirante.*) ¿Llamas pecado a ese placer de doblar fuerzas en una mujer en vez de dejarlas en ella? ¿Es pecado sentir que ese mismo aliento que fertiliza la tierra está en nosotros también gritando hasta encontrar un abismo en que pueda germinar?... **Conflicto.**

PEDRO: (*Grita, afirmando toda la vitalidad de su cuerpo.*) ¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable?

BEATRIZ: (*A punto de desfallecer.*) ¡Calla! ¡Calla de una vez!

BEATRIZ: ...Si te quedas, seré sumisa también. Todo puede cambiar todavía. (*Se acerca a él al punto de que sus caras están juntas.*)... **Conflicto.**

PEDRO: (*Ansioso.*) ¿Qué?

BEATRIZ: (*Hace un esfuerzo.*) Podría darte de nuevo lo que tanto deseaste un día. (Bajando la cabeza.) Seré tuya otra y otra vez. Si te quedas... **Conflicto.**

PEDRO: (*Asombrado.*) ¿Lo dices de verdad?

BEATRIZ: (*Palpitante.*) Seré más sumisa que una india, pero no te vayas... Estando unidos todo será distinto...(*De pronto, quiere volver a las ideas religiosas.*)... No más expediciones, no más conquistas... (*Su mirada resplandece y en su cara está encendido el deseo.*)... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Con mueca de profundo dolor.*) ¿Me rechazas? **Conflicto.**

PEDRO: (*Comprende su triunfo y quiere afirmarlo.*) Ni siquiera sé si podría tocarte otra vez... **Conflicto.**

PEDRO: (*Habla con profundo desprecio.*) ¿Y qué es si no? Quieres comprarme con tu cuerpo. Un cuerpo inerte que ya fue mío... **Conflicto.**

BEATRIZ: ¡No es cierto!

PEDRO: (*Inquebrantable.*) ...No renunciaría a nada por ti, porque he renunciado a ‘ti’ definitivamente. No te deseo ya. Creo que después de aquella noche en que me hurtaste tu cuerpo, no volví a desearte nunca. No sabes lo que es el placer ni podrás darlo tampoco. Fuiste mía. Eso basta. Cuando logro algo, dejo de desearlo. (*Se aleja.*)... **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Con un frenesí cercano a la demencia.*) ¡Óyeme! Estoy gritando mi desventura, tienes razón; estoy gritando lo que siempre me dije en voz baja sin atreverme a hacerlo: seré tuya otra vez..., seré tuya... (*Enloquecida.*) No me has oído bien... (*Como desvariando.*) Sé que me deseas, sé que quieres mi cuerpo, este cuerpo que he conservado solo para ti.” **Objetivo del personaje protagonista.** (pp. 37-38, 46-47, 50-51, 53-54).

Las colisiones del matrimonio de doña Beatriz y don Pedro engendran *acciones*: don Pedro la rechaza: “...he renunciado a ‘ti’ definitivamente. No te deseo ya... (*Se aleja*)” y doña Beatriz *reacciona*: “ seré tuya otra vez..., seré tuya... (*Enloquecida*).”

Se anudan los conflictos: “El protagonista quiere del antagonista un deseo que se puede resumir en: ‘ayúdame’, ‘vete’, ‘no te vayas’ ”,¹³⁷ pero, el antagonista “(*Se aleja*)” En la relación conyugal de doña Beatriz y don Pedro hay una contradicción difícil entre dos conciencias o dos exigencias, igualmente, justificadas: un día doña Beatriz le hurtó su cuerpo a don Pedro y éste no volvió a desearla: ¡principio del fin!

El objetivo del personaje protagónico es claro en estos diálogos: “seré tuya otra vez..., seré tuya...” Conflicto marital que se esconde tras la melancolía de la protagonista, tras la tristeza, tras la nostalgia de España como lo emiten los diálogos iniciales; la heroína lo vociferaba en silencio: “estoy gritando lo que siempre me dije en voz baja sin atreverme a hacerlo: seré tuya otra vez..., seré tuya...”

¹³⁷ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 117.

8.º Nudo

Doña Beatriz no concibió hijos con don Pedro

“BEATRIZ: (*Vacila un instante; luego, en un raptó de desesperación, corre y se arrodilla ante él, le toma la mano con pasión increíble.*) ¡Quédate, Pedro! **Conflicto.**

PEDRO: (*Impasible.*) No darás nunca ningún fruto, como tampoco me lo dio tu hermana”. **Conflicto.** (p. 53).

Estos conflictos se anudan: “Para que se cree tensión en él es preciso plantear un conflicto verosímil y difícil de resolver (aunque no imposible.)”¹³⁸ Doña Beatriz y doña Francisca de la Cueva, hermanas, no tuvieron hijos como los cronistas históricos lo relatan; así que, lo considero como “un conflicto verosímil y difícil de resolver”.

9.º Nudo

Doña Beatriz se opone al matrimonio de don Rodrigo, su hermano, con doña Leonor de Alvarado. Doña Leonor es una mestiza

“BEATRIZ: ...¿Quién es esa india? **Conflicto.**

RODRIGO: (*Se desase.*) No es totalmente una india.

BEATRIZ: (*Le sigue, inquisitiva.*) ¿Una mestiza? Los mestizos son hijos del pecado, son como una enfermedad. ¡No te mezcles con ellos! (*Le toma el brazo con gran fuerza.*) **Conflicto.**

RODRIGO: Eso me habías hecho creer, pero no es cierto; los mestizos son como niños. Tienen el alma clara y una gran dignidad. Eso me hizo querer a... (*Se detiene.*) **Conflicto.**

En otra escena doña Leonor declara:

LEONOR: Por eso estoy decidida a aceptar la propuesta de don Rodrigo...

LEONOR: Yo haré lo que tengo pensado hacer. Nos casaremos a pesar de la oposición de doña Beatriz... **Conflicto.**

BEATRIZ: Entonces, ¿eres tú esa persona misteriosa cuyo nombre nunca ha querido pronunciar? ¡Así has traicionado la gratitud que me debías por haberte adoptado?...

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 170.

Conflicto.

LEONOR: ...La última vez que le vi me pidió que me casase con él, y... he aceptado...

BEATRIZ: No sabes lo que dices. Tu posición no te permite casarte con un sobrino del privado del rey... **Conflicto.**

BEATRIZ: Mi hermano puede aspirar a una mayor fortuna; además, debes entender que no eres totalmente... una española. Esa es la diferencia entre mi hermano y tú. **Conflicto.**

BEATRIZ: Lo que por lo visto ya sabes. Que no puedes dejar de ser el que eres. Que no apruebo este matrimonio, o como pueda llamarse... **Conflicto.**

RODRIGO: Lo hecho, hecho está. No puedo arrepentirme, pero al menos ahora sé que no me podrás manejar más. Quiero a Leonor. Voy a casarme con ella. Tengo lo que esperaba de esta aventura, tengo riquezas, quiero tener una mujer con quien compartirlas...

Conflicto.

BEATRIZ: No hables así. ¡Te lo prohíbo! ¡Olvidas quién eres!...” **Conflicto.** (pp. 41-43, 57, 60, 62-63, 66).

El conflicto que siente doña Beatriz en contra de doña Leonor, está encarnado en doña Beatriz por las infidelidades de su esposo y porque don Pedro es el padre de doña Leonor. Doña Leonor es la representación del *mestizaje*: conflicto racial preponderante de la sociedad española que radicaba en las Indias. El enfrentamiento de los personajes, en escena, sirve para reflejar las luchas de la vida real que existen entre doña Beatriz, que es una *española* y doña Leonor, una *mestiza*.

10.º Nudo

El amor y el deseo de don Jorge de Alvarado hacia doña Beatriz de la Cueva, su cuñada

“JORGE: Si al menos quisierais entender lo que significaría estar juntos. Vos y yo. (*Se adelanta.*) ¿Comprendéis lo que quiero decir? ¡Vos y yo! **Conflicto.**

BEATRIZ: Quisiera no comprender,...

JORGE: (*Se adelanta, implacable.*) Sabéis que os quiero y no os atrevéis a mirarme. Tenéis miedo. Esa es vuestra desgracia: el miedo. Sois la mujer de Pedro sin serlo realmente y sin atreveros a dejarlo de ser. (*Se acerca más, ella está impotente.*) Pero yo haré que perdáis ese miedo. Tenéis que perderlo. (*La abraza.*) **Conflicto.**

BEATRIZ: (*Inmóvil.*) ¡Soltadme! Algo superior a mis fuerzas, a las vuestras, hará que os alejéis.

JORGE: (*Abrazándola, violento.*) Beatriz, eres la única mujer que deseo, que he deseado todo este tiempo. **Conflicto.** (pp. 71-72).

Doña Beatriz, personaje trágico, es consciente de sus actos y de sus emociones y nunca se dejó arrastrar por la pasión hacia don Jorge y reconoce “con lucidez entre obrar errónea o acertadamente.”

Y al respecto Ariel postula:

El protagonista trágico es invariablemente lúcido; razón, instinto y sentimiento operan en sus actos, así como emociones controlables e incontrolables. Es un ser humano con todas las características del hombre universal. Si bien en un momento crucial pudiéramos decir que se ha dejado arrastrar por sus pasiones, el texto trágico nos muestra siempre el antecedente a ese momento en el que tuvo tiempo para discernir al respecto, para reconocer con lucidez entre obrar errónea o acertadamente.¹³⁹

11.º Nudo

La ambición de doña Beatriz

Don Pedro se refiere a su hermano, don Jorge de Alvarado.

“PEDRO: Saldré antes del amanecer. Te tendré al corriente Mi hermano se quedará en mi lugar... **Conflicto.**

BLANCA: ...Y a propósito: ¿has sabido algo de él?

BEATRIZ: No, ni una palabra; lleva tres meses fuera y su silencio se ha vuelto para mí un eco enorme, en que se confunden voces de vivos y de muertos, recuerdos tristes y tristes pensamientos. Además, me preocupa tanto Jorge. Yo debía gobernar, no él. **Conflicto.** (pp. 54, 67-68).

La ambición de doña Beatriz de la Cueva la relatan los cronistas históricos; esta ambición de doña Beatriz de la Cueva yo la revalido, ya que sí acaeció este deseo en la protagonista: “Yo debía gobernar, no él.” Sin duda, este conflicto ético está involucrado con el conflicto moral de la protagonista:

¹³⁹ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, pp. 90-91.

En el drama, como en la vida, cualquier tipo de conflicto, de cualquier ser humano o personaje, se sucede en relación con su medio exterior; desde el conflicto de carácter ético, íntimo o espiritual, porque la ética y el espíritu manejan también individualmente valores o códigos sociales, pasando por el conflicto de carácter moral, con los hombres más próximos o con las corrientes de pensamiento más universales, hasta el conflicto de carácter personal con sus semejantes más inmediatos.¹⁴⁰

12.º Nudo

Doña Blanca quiere a don Pedro, esposo de doña Beatriz

Doña Blanca se dirige a doña Beatriz:

“BLANCA: (*Turbada.*) Pero a veces es imposible. No es fácil resistir su atractivo...

Conflicto.

BLANCA: (*Con un temblor en la voz.*) Volverá. Por algo le llaman los indios *Tonatiuh*. El Sol. Puede desaparecer, y desaparecer cada noche, pero siempre vuelve, trayendo la luz.

BEATRIZ: (*La ve con profunda simpatía.*) ¡Tú le quieres! **Conflicto.**

BLANCA: (*Con vergüenza de haber sido descubierta.*) ¡Que más da! Pero sólo tú podías haberlo retenido... **Conflicto.**

Doña Blanca le dice a doña Beatriz:

BLANCA: Viví siempre de tu vida: tú hacías las cosas, yo las juzgaba. Tú eras la fe, yo la razón de una misma vida; si hemos de morir, debemos morir juntas. La dos hemos querido a Pedro. Sin él, el mundo está vacío.” (pp. 36, 55, 90).

Doña Blanca, amiga de doña Beatriz y personaje secundario, quiere a don Pedro, lo admira, le gusta, lo entiende. Yo juzgo: en los sentimientos ni la razón puede ordenar ni la ética ni la moral ni el mismo ser humano que experimenta amor hacia otro individuo. El cariño de este personaje secundario hacia el personaje antagonista, se requiere en la escena: “Si en la obra no hubiera acción contraria y todo se ordenara por sí solo, los intérpretes y

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 64.

los personajes representados no tendrían objetivo alguno; todo sería pasividad, y la obra no sería apta para la escena”.¹⁴¹

2.5.3.1. Peripecia

Aristóteles postula:

“Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente...”¹⁴²

García Yebra juzga a propósito:

...se trata de algo (iniciado por el héroe con cierto propósito), aunque luego este propósito se vea frustrado. Pero en la *Poética* tienen un significado más amplio que el de la pura actividad de los personajes. Como término técnico, la (acción) de la tragedia abarca también sucesos contrarios a la voluntad del héroe o independientes de ella: se define (etimológicamente relacionado con pasivo) como una *acción* destructora o dolorosa...¹⁴³

Y Beristáin esclarece:

...la *anagnórisis* y la *peripecia*. Ésta es efecto de una *acción* precedente, es un suceso o una experiencia que produce un giro súbito e inesperado (un accidente, un hecho casual), que sorprende, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el *carácter* de los *personajes*, y que puede estar orientado en el sentido del deterioro de éstos, cuando les acarrea el infortunio, o en dirección hacia un desenlace feliz.¹⁴⁴

Alonso despeja una duda que me surgió cuando leí a diversos críticos para realizar este estudio: “Llamamos PUNTO DE GIRO a lo que Aristóteles denomina peripecia (un cambio de la acción en sentido contrario); y Pavis lo denomina *punto decisivo* (momento en que la acción da un nuevo giro, a menudo contrario al esperado).”¹⁴⁵

¹⁴¹ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴² Aristóteles, *op. cit.*, pp.163-164.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 278.

¹⁴⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 397.

¹⁴⁵ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 184.

La palabra peripecia proviene del verbo griego *peripeteia* (cambio súbito que le ocurre a un personaje de una escena dramática).

“FRAILE: Fue un accidente.

BLANCA: Sí; el caballo resbaló, me dijisteis.

FRAILE: Parecía que don Pedro saldría triunfante, pero uno de sus soldados, un tal Montoya, dominado por el miedo a los indios, creyó que uno de ellos, que se retiraba, lo venía persiguiendo y huyó despavorido. En su fuga, atropelló a don Pedro, y este resultó herido gravemente. **Conflicto.**

PEDRO: Me arrepiento, hermano, de haber pensado sólo en mí. Me arrepiento ahora al morir... Pero, mientras vivía, eso hizo posibles muchas cosas.

PEDRO: En este más allá, cualquiera que sea, me consumiré por los siglos de los siglos. ¿Por qué no evitáis, Dios mío, que nazcan hombres como yo? ¿Por qué? (Su cabeza languidece y su cuerpo se extiende exangüe. El Fraile se arrodilla.) **Conflicto.**

FRAILE: Dios te perdone...

Doña Beatriz dialoga con doña Blanca:

BEATRIZ: ¡Si al menos hubieras muerto, Pedro, en mis brazos! Tu último aliento...

BEATRIZ: ¡Que pinten el palacio de negro! ¡Por dentro y por fuera!” (pp. 75, 81-82, 85-86).

La tragedia de *Doña Beatriz (La sin ventura)* incluye “...un accidente...” contradictorio a la voluntad de la heroína o independiente de ella, ya que el destino así lo dispuso: la muerte de don Pedro de Alvarado, esposo y personaje antagónico. Este accidente se conecta como dice García Yebra con el “...pasivo como una acción destructora o dolorosa...” en este caso, el pasivo es una “...acción precedente...”, destructora y dolorosa: la decisión de doña Beatriz de la Cueva, cuyos diálogos exhibiré enseguida y constituye la peripecia de esta obra, porque “...la *peripecia* es efecto de una *acción* precedente...” Es decir, la peripecia se establece en el momento en que la heroína, doña Beatriz, sigue un curso insospechado.

Un ejemplo de la peripecia está en la obra *Edipo Rey*¹⁴⁶ de Sófocles, cuando: “...el mensajero que llega con la intención de alegrar a Edipo y librarlo del temor relativo al incesto con su madre, al descubrir quien era, causó el efecto contrario; llenó al rey de dolor”;¹⁴⁷ este efecto contrario es la peripecia.

1.ª Peripecia

La decisión de doña Beatriz: “...la peripecia. Ésta es efecto de una acción precedente...”: la muerte de don Pedro de Alvarado

“DAMA 1.ª: (*Apremiante.*) Salvémonos todas; aún es posible.

LEONOR: Si queréis, haré llamar a los indios para que nos transporten.

BEATRIZ: (*Recobrándose.*) ¡Id vosotras! ¡Salvaos! ¡Volved a vuestro mundo de envidias y ambiciones!

DAMA 1.ª: ¡Señora! ¡Hablarnos así ahora!

BEATRIZ: Volved entre los hombres. Haced que esos indios os salven; que ponga sobre vuestros cuerpos sus sucias manos.

BLANCA: Vamos todas, Beatriz. Debes salvarte, tu vida es amparo de muchos.

BEATRIZ: ¿Mi vida? ¿Así quieres llamarla todavía? Lo único que podré aprisionar cuando quiera será la muerte. Eso sí.” **Peripecia.** (p. 87).

Lo único que visualiza, doña Beatriz, es “la muerte. Eso sí”; esta frase es la peripecia o la decisión de la protagonista y “es efecto de una *acción* precedente...”: la muerte de su esposo. Para la heroína, la muerte de su esposo es la muerte en vida.

¹⁴⁶ “En *Edipo Rey*, el mensajero que llega con la intención de alegrar a Edipo y librarlo del temor relativo al incesto con su madre, al descubrir quien era, causó el efecto contrario; llenó al rey de dolor. La noticia de que había muerto Pólipo, padre adoptivo de Edipo, presentaba la posibilidad de quedar vacante el trono que heredaba éste. Pero Edipo, se muestra temeroso de cometer incesto con Mérope, viuda de Pólipo, a la que considera su madre. Este temor arranca del oráculo de Apolo, que así se lo había vaticinado a Edipo. El mensajero desea librarlo de este horóscopo y le revela que Pólipo y Mérope no eran sus padres. Pero este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario. Edipo entra en el trágico y decisivo reconocimiento: él había matado a su padre Layo en la encrucijada y se había casado con su madre, la viuda de Layo, la reina Yocasta.” (María Andueza, *op. cit.*, p. 90).

¹⁴⁷ *Ídem.*

2.5.3.2. Agnición o anagnórisis

Aristóteles sustenta:

“La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio”.¹⁴⁸

Beristáin esclarece:

El reconocimiento, pues, puede serlo de un hecho, de un objeto, de la identidad o la calidad de un personaje. Puede ser unilateral o recíproco, de dos de ellos. Puede producirse debido a señas particulares de los actores o de los objetos, o a otros indicios (que pueden ser acciones), o a declaraciones o confesiones que circunstancias accidentales o planeadas propician y que, en todos los casos, deben ser *verosímiles*.

El reconocimiento provoca un cambio en el curso de la acción, pues modifica la orientación lógica de las secuencias y hace que el proceso de deterioro de la suerte de un personaje se convierta en proceso de mejoramiento o a la inversa... Este caso es más propio de la tragedia y causa deterioro de la suerte de los personajes.¹⁴⁹

Aristóteles exhibe cinco especies de agnición que considero primordial desplegar para proceder hacer el análisis de los diálogos.

Aristóteles manifiesta:

En cuanto a las especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y de éstas, unas son congénitas como (la lanza que llevan los Terrígenas), o estrellas como las que describe Cárcino en su *Tiestes*; otras adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, o como en la *Tiro* mediante una cestilla.

Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor; así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros.¹⁵⁰

García Yebra elucida Terrígenas:

“Se refiere a los *Spartoí* (literalmente los Sembrados), aristócratas tebanos considerados como descendientes de los que habían nacido de los dientes del dragón sembrados por Cadmo: (que luego se mataron unos a otros, quedando a vida solos cinco: y todos los de

¹⁴⁸ Aristóteles, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁵⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 183.

esta raza para memoria y divisa de su origen salían marcados con una figurilla de lanza.)”¹⁵¹ Y continúa: “Ulises, en el libro 19 de la *Odisea*, enseña él mismo su cicatriz a los pastores, para que le reconozcan, y para hacerles creer que era el mismo, y no otro”.¹⁵²

Aristóteles reitera:

“Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas; así Orestes, en la *Ifigenia*, dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da a conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, más no la fábula”.¹⁵³

García Yebra ilustra lo anterior:

“Era natural, en efecto, que Ifigenia quisiera confiar una carta a un extranjero llegado al país de los tauros desde Argos, su patria”.¹⁵⁴

Aristóteles manifiesta:

“La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos”.¹⁵⁵

Aristóteles comenta:

“La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste”.¹⁵⁶

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁵² *Ibid.*, p. 300.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 184-185.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

García Yebra precisa lo anterior:

“En esta tragedia de Esquilo, Electra halla junto a la tumba de su padre un rizo de cabellos iguales a los suyos. De aquí concluye, con un silogismo implícito, que ha regresado su hermano, pues aquel cabello sólo podía ser de Orestes”.¹⁵⁷

Y Aristóteles finaliza:

“Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco, y que nadie más lo hiciera, es invención del poeta y una hipótesis, lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo”.¹⁵⁸

García Yebra declara sobre lo anterior:

“Para el concepto de paralogismo o falsa ilación, donde se da, entre otros, el ejemplo siguiente: puesto que, después de haber llovido, la tierra está mojada, cuando vemos que la tierra está mojada, sacamos la conclusión de que ha llovido. Pero esto puede ser falso”.¹⁵⁹

García Yebra prosigue:

“En realidad, la anagnórisis referida a personas suele ser un (reconocimiento), un (volver a conocer) a quien ya se conocía directa o indirectamente”.¹⁶⁰

Anagnórisis es un helenismo, proviene directamente del griego y se usa en la lengua castellana o española. Agnición (Del latín *agnitio*: reconocer).

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 301.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 186.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 301.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 278.

1.ª Agnición¹⁶¹

Don Pedro *reconoce* el cariño que siente por doña Beatriz, su esposa

El fraile narra la muerte de don Pedro:

“FRAILE: Sólo el que ve la vanagloria del tiempo puede comprenderlo. Tarde o temprano, lo que se adquiere en este mundo debe dejarse; es una ley que se cumple por igual en los

hombres y en los pueblos. ¡Ya lo veis! Todo su empuje se apagó. Al verse tan mal herido, cayó en cuenta que su muerte se acercaba...

PEDRO: Decid a doña Beatriz que rece por mí; la luz de su entendimiento hará más claras mis faltas ante Dios. Sólo así podré pagar por ellas.

FRAILE: Así lo haré, hijo mío.

PEDRO: Decidle que ahora, al borde del sepulcro, la quiero como nunca pensé. ¡Pobre Beatriz! Su destino será tenerlo todo cuando todo ha terminado.” **Agnición.** (pp. 79, 81).

Aquí, la agnición no tiene por objeto reconocer a una persona o un objeto, sino que a través de un suceso como: “...cayó en cuenta que su muerte se acercaba...” o sea, “se da cuenta” cuánto quería a doña Beatriz; pero no lo había reconocido.

Aristóteles lo enuncia así:

“La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al oír citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos.”

Don Pedro se da cuenta que quiere a doña Beatriz; lo que sucede es que visualiza su muerte por medio de la percepción o inteligencia y es cuando descubre en su “propio ‘yo’” el cariño que siente por su esposa.

¹⁶¹ “La agnición más perfecta es la acompañada de la peripecia como la de *Edipo Rey*, cuando Yocasta y Edipo se reconocen como madre e hijo, siendo esposa y esposo, llenos de terror, pasan de ser felices y dichosos a desventurados, poseídos también de la desesperación más honda. Yocasta se ahorca y Edipo se arranca los ojos (que para un griego era más que quitarse la vida), y errante y vagabundo se aleja de Tebas; convertido en mendigo busca por doquier un mísero sustento...” (María Andueza, *op. cit.*, p. 91).

Andueza esclarece esto:

“En la catástrofe surge el reconocimiento o **agnición** (**anagnórisis**) del propio “yo”, cambio de la ignorancia al reconocimiento y, por consiguiente, al nacimiento del amor o del odio entre los destinados por el poeta a la dicha o al infortunio...”¹⁶²

2.^a Agnición

Doña Beatriz *reconoce su error*

“BEATRIZ: Aquello era una farsa, un matrimonio al estilo de los indios. Este durará. ¡Él es tan creyente! Y Leonor..., ¿quién puede saber lo que piensa ni en qué cree?

BLANCA: Pero ellos se casarán de todos modos. Ya lo has oído. Creo que no comprendes que es distinta la bondad del corazón de la bondad de la mente: parten de un mismo punto, pero en direcciones opuestas. Por eso no pudiste retener a don Pedro...

Después de la muerte de don Pedro:

FRAILE: Don Pedro murió queriéndola...

BLANCA: Supongo que sí, a su manera. Doña Beatriz nunca supo entenderle; quería ser amada de otro modo, de una manera quizá imposible...

BEATRIZ: (En su mundo, con inefable ternura.) ¡Yo te alejé, Pedro! Pero ¿cómo hubiera podido evitarlo? Yo no sabía. Agnición.

BLANCA: No te tortures más. Ven. Dios, que te ha dado la fe, te dará la resignación.

BEATRIZ: (*Recobrándose.*) ¡Qué bien decías tú, Blanca: la bondad de la mente no es la bondad del corazón!

BLANCA: Tienes las dos.

BEATRIZ: Sabes que no es cierto, pero no me culpes a mí. Todo es consecuencia de estas conquistas...

BLANCA: ¿Culparte? Si algo puede quedar de estas conquistas, es tu fe, tu firmeza.

BEATRIZ: No quedará nada de eso. Nada... He luchado por asir el tiempo entre mis manos; pero, en cada momento, lo que aprisionaba era un minuto diferente; hasta ahora lo he visto.” **Agnición.** (pp. 67, 75, 86).

¹⁶² *Ídem.*

Alonso expresa:

Normalmente vinculado al error y la peripecia, aparecen el RECONOCIMIENTO o (ANAGNÓRISIS). Es el paso del personaje de la ignorancia al conocimiento. Se trata de una acción típica del teatro griego, tanto en la tragedia como en la comedia, cuya fórmula más común, el reconocimiento de familiares perdidos, apenas se utiliza en el teatro actual, a no ser con una finalidad cómica. Se mantiene más en la dramaturgia contemporánea el reconocimiento de enemigos como amigos o al contrario (cambio de relación emocional con otro personaje), así como el reconocimiento de un error trágico cometido en el comienzo de la obra, o en otro tiempo anterior, cuyas consecuencias aparecen más tarde (cambio de relación emocional consigo mismo).¹⁶³

Para comprender esta agnición, es significativo evocar la época de la conquista de las Indias. La conquista de las Indias asignó al conquistador español que se sometiera a los pueblos y también a las mujeres indias, según las narraciones de Bernal Díaz del Castillo. La conquista de las Indias permitió que las indias aceptaran esta situación porque creían que ellas mismas y sus hijos mestizos tendrían un mejor futuro al portar la sangre española, debido al atractivo natural del poder español. La conquista de las Indias le permitió a los conquistadores que invadieran los poblados y dominaran a los indios y doblegaran y violaran a sus mujeres y acudieran a la confesión de la religión Católica y fueran absueltos. A mi juicio, este mantenimiento hipócrita de la moral, permitió a los españoles tener cuantas indias quisieran, además de la esposa; no obstante, esta circunstancia no la aceptó doña Beatriz porque *reconoció* que: “la bondad de la mente no es la bondad del corazón!”; es decir: la bondad de la mente con uno mismo, es la *autoestima*, como sentimiento valorativo de nuestra manera de ser, de quiénes somos y de nuestros rasgos corporales y mentales que figuran en nuestra personalidad.

Doña Beatriz reconoce la realidad que la rodea: su esposo, don Pedro de Alvarado, tiene muchas mujeres indias y ella toma conciencia de este hecho; en el momento de tomar conciencia de esta situación emerge la bondad de su mente, que es la autoestima y pronuncia:

“BEATRIZ: No es orgullo... Yo no podría compartir mi marido con una india.” (p. 49).

¹⁶³ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 185.

De esta conciencia surge la autoestima de doña Beatriz. La autoestima es mental y bondadosa, evita el propio sufrimiento; pero la bondad del corazón de doña Beatriz le hace sentir que:

- sí *quiere* a su esposo, don Pedro de Alvarado, pero
- *odia* la lujuria desencadenada de su marido.

El cariño y el odio, fragmentan su corazón, son contradictorios.

Doña Beatriz *reconoce* la bondad de su mente y de su corazón después de la muerte de su esposo como ella lo esclarece:

“BEATRIZ: (*En su mundo, con inefable ternura.*) ¡Yo te alejé, Pedro! Pero ¿cómo hubiera podido evitarlo? Yo no sabía. **Agnición.**

BEATRIZ: ...He luchado por asir el tiempo entre mis manos; pero, en cada momento, lo que aprisionaba era un minuto diferente; hasta ahora lo he visto. **Agnición.**

Doña Blanca explica lo anterior, refiriéndose a don Pedro:

BLANCA: Doña Beatriz nunca supo entenderle; quería ser amada de otro modo, de una manera quizá imposible...

Y doña Beatriz lo declara, abiertamente:

BEATRIZ: ¡Unidos por fin, Pedro, sin la carne que atormenta, sin el pecado que entristece!” (pp. 75, 86, 90).

Actualmente, en psiquiatría este fenómeno, el del último diálogo, se llama: *toma de consciencia* o *capacidad de insight* o darse cuenta de un problema propio; Aristóteles lo denomina *agnición*.

2.5.3.3. Verosimilitud

“En la dramaturgia clásica, la verosimilitud es lo que, en las acciones, los caracteres, la representación, le *parece verdadero* al público. Se trata, pues, de un concepto vinculado a

la recepción del espectador, pero que impone al dramaturgo inventar una fábula y motivaciones que producirán el efecto y la ilusión de verdad”.¹⁶⁴

Doña Beatriz (La sin ventura) es una historia real trágica totalmente apegada a la verdad por su autor, es creíble según las investigaciones que efectué para el desarrollo del tema intertextualidad. “Aristóteles afirma en su *Poética* que ‘lo que es posible es creíble, y lo que ha sucedido es posible’.”¹⁶⁵ En *Doña Beatriz (La sin ventura)* los nombres, lugares, la fecha y las relaciones que se crean entre los personajes son verdaderos en relación con los cronistas; sin embargo, Solórzano crea la ficción y produce el deleite del lector en los diálogos:

“BLANCA: (*Acercándose a Beatriz.*) Los sueños viajan con nosotros. Aquí estoy para renovar los tuyos. La vida es una mezcla que es necesario saber administrar: por un tanto de tristeza hay que procurarse dos de alegría.” **Ficción.** (p. 33).

13.º Nudo

Origen del título de la obra dramática *Doña Beatriz (La sin ventura)*

“LEONOR: Le han traído unos oficios para firmarlos y ha puesto al pie: Doña Beatriz (La sin ventura).”

BLANCA: Hasta ahora la pobre ha visto de frente su destino. Fue (La sin ventura) desde que conoció a don Pedro. **Conflicto.**

LEONOR: Yo creo que lo fue desde que nació.” **Conflicto.** (p. 86).

La protagonista, en un arranque de desesperación, firma los oficios con un lema que rebasará a la posteridad: “El protagonista trágico paga caro su atrevimiento, sucumbe tras

¹⁶⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 534.

¹⁶⁵ María Andueza, *op. cit.*, p. 93.

de su osadía, consciente de haberla cometido; asume su equivocación y acepta su derrota”.¹⁶⁶ “ha puesto al pie: Doña Beatriz (La sin ventura)”.

Peripecia

“BLANCA: Perdonad, hermano, que esto esté tan húmedo; hemos soportado quince días y quince noches de lluvia. Una lluvia tan tenaz que parece aislarnos del mundo... **Conflicto.**

BLANCA: ¿De qué se trata?

LEONOR: En el cráter del volcán se formó un lago, su nivel sube por instantes y empieza a desbordarse; el agua llega arrolladora. **Conflicto.**

FRAILE: ¡Dios nos socorra! Debo ver al obispo Marroquín sin pérdida de tiempo. ¡Esta inundación, unida a la muerte de don Pedro!

BLANCA: ¡Esta nueva catástrofe!... **Conflicto.**

DAMA 1.^a: Debemos hacer algo. Pronto. La fuerza del agua es incontenible. Es como un nuevo diluvio. Las casas están cubiertas ya. Han muerto muchos de los pobladores de la ciudad...” **Conflicto.** (pp. 74, 84, 86).

El conflicto no se somete a la condescendencia del dramaturgo sino a las condiciones objetivas de la realidad de los acaecimientos; esta es la razón por la cual las calamidades fidedignas, que ilustran las grandes tristezas históricas, describen a las partes confrontadas y consiguen imaginar mejor los conflictos dramáticos.

2.^a Peripecia

La decisión definitiva de doña Beatriz: “...la peripecia. Ésta es efecto de una acción precedente...”: La inundación de Santiago de los Caballeros de Guatemala por el volcán de agua acaecida en 1541

“BEATRIZ: Ahora, rezando, tuve la seguridad de que este es el fin. Desde antes de saber la muerte de Pedro no quería abandonar el palacio. (*Don Jorge, que ha llegado a la puerta, oye lo último y va directo a doña Beatriz.*)

DAMA 1.^a: El tiempo pasa; vamos a morir... (*Entra la Dama 2.^a*)

DAMA 2.^a: Haced algo para convencerla de que debemos salvarnos. Ya es difícil hacerlo.

¹⁶⁶ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, p. 91.

BLANCA: Beatriz, ¡ahora debemos salvarnos! (*Intenta alzarla.*)

BEATRIZ: Ve tú con ellas.

BEATRIZ: No iré... Don Pedro me espera. **Peripécia.**

LEONOR: ¿Por qué os quedáis? Ella quiere morir, pero vos no.

BLANCA: Dudo que quiera morir; pero ve tú, sálvate viendo los ojos de tus salvadores; aquí eres la única que puede hacerlo. Adiós, Leonor..." (pp. 87-89).

Doña Beatriz dispone de su existencia al enterarse de la muerte de su esposo, don Pedro; esta decisión es la peripécia. Hay que recordar que:

El protagonista trágico, en una exaltación soberbia de sí mismo, traspone los niveles de lo humano y lo moral, llega hasta el nivel de lo reservado por los hombres solamente para el poder y la voluntad divina. En este desafío, diríase, se aventura a competir con el poder supremo, atenta contra los valores absolutos, o bien, supuestamente, los defiende, pretendiendo imponerlos por encima de lo que la sociedad misma los concibe.¹⁶⁷

La protagonista cree que su decisión es la correcta; ésta se analizará en los próximos diálogos.

14.º Nudo

La salvación de doña Leonor de Alvarado

“BLANCA: Dudo que quiera morir; pero ve tú, sálvate viendo los ojos de tus salvadores; aquí eres la única que puede hacerlo. Adiós, Leonor...”

LEONOR: ¡Venid!

BLANCA: Después. (*Sale Leonor.*)...

BLANCA: Leonor se ha salvado. De todo lo que me rodeó, fue ella la única que pudo sobrevivir...

BLANCA: No quedará nada: ni don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor! **Conflicto.**

BLANCA: ¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas conquistas. Este momento de nuestra muerte será para ti como otro nacimiento.” **Conflicto.** (pp. 88, 90-91).

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 90.

“...el alma de la tragedia reside en la prolongación, durante todo el tiempo posible, de una incertidumbre.”¹⁶⁸ La “incertidumbre” es: ¿Se salvarán doña Beatriz, doña Blanca y las damas de la protagonista? Es importante referir que el relato completo está constituido por una sucesión de pequeños relatos. Pequeños relatos como son los 14 nudos, las dos peripecias, dos agniciones, el pathos o lance patético y el desenlace; estos dos últimos inmediatamente los exhibiré.

Todos los nudos, de acuerdo con el orden de aparición, siguen una línea argumental de intensidad ascendente que culmina con el desenlace de la obra. Todos los nudos incluyen al personaje protagonista o al antagonista, razón por la que la línea de intensidad es ascendente o adversaria. (Véase esquema número 2).

2.5.3.4. Pathos o lance patético

Aristóteles emite:

“El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes”.¹⁶⁹

“FRAILE: Parecía que don Pedro saldría triunfante, pero uno de sus soldados, un tal Montoya, dominado por el miedo a los indios, creyó que uno de ellos, que se retiraba, lo venía persiguiendo y huyó despavorido. En su fuga, atropelló a don Pedro, y este resultó herido gravemente

FRAILE: La muerte no tiene pormenores, y la de don Pedro, como la de todos, fue sólo un tránsito.” (pp. 74-75).

A propósito, García Yebra advierte:

Nótese que Aristóteles define el lance patético como una *acción* destructora o dolorosa. Es que toda acción de estos dos tipos suele ser *transitiva*; pasa del que la produce al que la sufre. Esa acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo y otro pasivo. El se ha visto muy

¹⁶⁸ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁹ Aristóteles, *op. cit.*, p. 166.

bien que este *pathos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica.¹⁷⁰

2.5.3.5. Catarsis

Aristóteles asevera:

“Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta”.¹⁷¹

Y Andueza esclarece:

El efecto del lance trágico es, por tanto, la **catarsis** (temor y **compasión**), la purificación de las pasiones mediante la emoción estética, y en este sentido la palabra **catarsis** se incluye en el léxico de la medicina. Para Aristóteles la **catarsis** es una higiene homeopática del alma: la purgación o expulsión de sustancias nocivas para el organismo... El temor es la contrapartida pasiva de la compasión activa. El público es presa del terror ante el **lance trágico** porque va comprometido el orden del mundo; el horror empuja al espectador a huir del ámbito de la acción. El **fobos** es el efecto dramático de lo estremecedor (**deimon**); el terror que sentía el espectador frente a un hombre semejante a él (hombre como él) ante el destino infortunado (que se manifiesta en las acciones realizadas y sufridas). El espectador siente que se haya expuesto él también al ataque de semejante infortunio. El **fobos** en el sentido más amplio, es el estremecimiento de terror sentido por el espectador ante objetos, personajes y hechos estremecedores que ve desarrollarse en la escena.. En cambio la compasión sumerge al espectador en lo consolador. La **compasión (eleos)** se dirige hacia el infortunado hacia el que sufre sin merecerlo... Sin agnición ni peripecia puede haber tragedia; sin *pathos*, no, pues no se provocaría la catarsis (temor y compasión), efectos que tienen que darse en el hecho trágico.¹⁷²

Catarsis: liberación de emociones. Del griego *catarsis* o purificación.

2.5.3.5.1. Temor

“BLANCA: Viví siempre de tu vida: tú hacías las cosas, yo las juzgaba. Tú eras la fe, yo la razón de una misma vida; si hemos de morir, debemos morir juntas. Las dos hemos querido a Pedro. Sin él, el mundo está vacío. **Temor**.

BEATRIZ: Algo me dice que Pedro murió odiándome. Pero el odio es atributo de los fuertes; si él no me hubiese odiado, tal vez no le habría querido. ¿Verdad, Blanca, que tú

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 281.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 173.

¹⁷² María Andueza, *op. cit.*, p. 94.

también sientes que ha llegado el momento? Estoy preparada. ¡Puedes venir, muerte! Para esto he vivido, para verte de cerca, sin temor. **Temor.**

BLANCA: (*Va a la ventana.*) El agua está llegando. Ahora es ya imposible salvarse; si sube unos palmos más... **Temor.**

BLANCA: (*Su voz tiembla.*) Debemos prepararnos. **Temor.**

BEATRIZ: ¿Por qué te has quedado, Blanca? ¡Si me hubieses dejado sola, mi muerte sería solo mía!” **Temor.** (pp. 90-91).

2.5.3.5.2. Compasión

“BEATRIZ: Es ahora cuando debemos salvarnos, para Dios, por toda la eternidad.

BEATRIZ: ¡Unidos por fin, Pedro, sin la carne que atormenta, sin el pecado que entristece! **Compasión.**

BLANCA: ¿Por qué me he quedado?... Porque he comprendido que mi vida es tan estéril como la tuya.

BEATRIZ: Pero ¡Pedro es sólo mío! ¡Muerto, ya que en vida nunca pudo serlo! **Compasión.**

BLANCA: Nunca fue tuyo de tanto pensar en ti misma; nunca fue mío de tanto pensar en los demás. **Compasión.**

BEATRIZ: (*Ante el crucifijo.*) Señor, ¡sé justo! Tú sabes que te he consagrado mi vida.” (pp. 90-91).

“Edipo dice: ‘Los dioses han sido crueles conmigo, pero sólo yo soy el hacedor de mi propio destino...’”¹⁷³ Igualmente, doña Beatriz es la hacedora de su propio destino infortunado, manifiesto en sus decisiones; entonces el público o leyente es prisionero de la tensión que entraña el pathos que significa vivencia, desventura, dolor, pasión; y acaece que el concurrente o lector de la obra no puede huir, pero tampoco ayudar a la protagonista; el público o leyente siente temor ante el destino infortunado de doña Beatriz, que quiere morir y siente compasión por ella misma.

¹⁷³ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, p. 101.

2.5.3.6. Desenlace¹⁷⁴

Aristóteles expone el nudo y cita el desenlace:

“Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin...”¹⁷⁵

Aristóteles rechaza el término *deus ex machina*, ya que se trata de un procedimiento en el cual un personaje trágico es salvado al final de la tragedia por un dios, que no ha aparecido hasta entonces; Aristóteles prefiere que los hechos se sucedan unos a otros en lógica: “Es, pues evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma”.¹⁷⁶

Y Alonso esclarece:

“Llegamos ya al desenlace de una obra, y en él se sitúa el momento dramático que contiene el clímax, y que empuja la acción hacia el final. En este punto es preciso resolver los conflictos expuestos a lo largo de la obra, y básicamente el principal (los secundarios pueden haberse resuelto antes)”.¹⁷⁷

Ariel recuerda:

“...se aventuraron a elegir por sí mismos parte de su destino, su destino trágico, ese destino no divino, sino forjado y dirigido por el hombre mismo. Finalmente, con dolor mayor o menor, asumen su equivocación y expían su culpa”.¹⁷⁸

“BEATRIZ: No es orgullo... Yo no podría compartir mi marido con una india.

¹⁷⁴ “*Edipo Rey* aparte de tratar el tema por antonomasia del estilo clásico, agresión a la vida; es decir, el reiterativo afán del hombre de forjar para sí mismo un destino trágico, trata también el incesto y la justicia, esto es: maneja dos valores absolutos y un valor moralmente considerado en todas las sociedades desde el principio de todas las culturas. Los castigos que se aplican a sí mismos Yocasta, al suicidarse y Edipo, al cegarse por su propia mano, corresponden a las acciones representativas de la época y del estilo románticos.” (*Ibid.*, pp. 226-227).

¹⁷⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷⁷ José Luis Alonso de Santos, *op.cit.*, p. 171.

¹⁷⁸ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, p. 98.

PEDRO: (*Con un acento de vitalidad absoluta que ofende a Beatriz.*) ¿No sabes que las mujeres indias son fértiles como estas tierras? Cada vez que un español abraza a una de ellas, un nuevo ser se anuncia a la vida. No puedo evitarlo. Ni quiero hacerlo. Tú no lo comprenderías...

FRAILE: Don Pedro murió queriéndola.

BLANCA: Supongo que sí, a su manera. Doña Beatriz nunca supo entenderle; quería ser amada de otro modo, de una manera quizá imposible.

BEATRIZ: No es que quiera morir. Pero creo que no tengo derecho a eludir la salida de este mundo que Dios pone ante mis ojos. Ha llegado mi hora.

BEATRIZ: (*Sin volver a verlo habla a Blanca.*) Es mi destino. No tener nada de lo que he querido y recibir, en cambio, la oferta de lo que desprecio.

BLANCA: (*Interponiéndose.*) No irá. Vuestra fuerza es inútil. Si es preciso, morirá donde don Pedro debió morir...

BLANCA: ¡Pudimos habernos salvado!

BEATRIZ: Quise ser feliz. Pero era inútil. Era como semilla arrojada sobre un mundo de rocas y de fuego.” (pp. 49, 75, 88-90). **Conflicto principal solucionado.**

El autor es escrupuloso de: “la eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar al progreso humano. El trance que se opera entre la caída de un orden antiguo, el desorden y la instauración de un nuevo orden es, finalmente, un concepto que representa al devenir histórico y la relación dialéctica entre sociedad e individuo.”¹⁷⁹ “La caída de un orden antiguo” es la agonía de la sangre española de doña Beatriz y don Pedro; “el desorden” es emanado por la fuerza de la naturaleza: el torrente; y “la instauración de un nuevo orden” es el mestizaje de las Indias. Y Solórzano lo confirma:

“BLANCA: Todos te respetan. Eres hija de don Pedro. ¿Lo has olvidado?

LEONOR: No lo he olvidado; pero tampoco puedo olvidar vuestros ojos la primera vez que me vieron. No se apartaban de mis manos, estas manos oscuras que a Rodrigo tanto atraen y que os repugnan a vosotras.

BLANCA: No quedará nada: ni de don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor!

¹⁷⁹ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.*, p. 36.

BLANCA: ¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas conquistas. Este momento de nuestra muerte será para ti como otro nacimiento.” (pp. 59, 90-91).

1er. conflicto secundario solucionado.

Doña Beatriz de la Cueva sufrió el apasionado amor de su cuñado, don Jorge de Alvarado, como una expiación más en su vida:

“JORGE: (*Abrazándola, violento.*) Beatriz, eres la única mujer que deseo, que he deseado todo este tiempo.

JORGE: Ya no tengo nada. El torrente lo ha arrastrado todo, pero puedo ofrecerle mi vida...

BEATRIZ: (*Se levanta, indignada.*) ¡Fuera de aquí! Antes escogería el infierno que vuestra compañía.” (pp. 72, 89). **2.º conflicto secundario solucionado.**

Aristóteles apunta:

“Es, pues evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma.” Se solucionaron diversos conflictos y el nudo principal: el amor y la pasión sexual de doña Beatriz de la Cueva por su esposo don Pedro de Alvarado.

2.5.3.7. Clímax

Ceballos juzga:

El clímax no es el momento más ruidoso sino el más significativo y por tanto, el momento de máxima tensión; es el punto en el cual la acción alcanza su más alto desarrollo y culminación. Si la obra fue concebida en sentido de una progresión dramática continua, su clímax deberá situarse hacia el final y será el punto culminante en emoción, dramatismo e intensidad. Después del clímax, no habrá más que escenas de descenso, distensión y vuelta a la realidad.¹⁸⁰

“BEATRIZ: (*Con una mirada demente.*) El agua está lamiendo el borde de la ventana.

BLANCA: Suena de un modo extraño. Parece que viene otra corriente más fuerte. ¡Una nueva corriente! Es eso, Beatriz: ¡Una nueva corriente!

BEATRIZ: Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz (La Sin Ventura) y que vuelva a nacer, en tu seno, la dichosa, la beatífica doña Beatriz de

¹⁸⁰ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 275.

la Cueva. (*Se hace la penumbra. Rezan unas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento.*) **Clímax.**

Virgen venerada, ruega por nosotros.
Virgen inmaculada, ruega por nosotros.
Virgen prudentísima, ruega por nosotros.
Virgen madre, ruega por nosotros.” (pp. 91-92).

“...la tragedia ha salido del coro trágico y no era en su origen sino un coro...”

(Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Obras inmortales*, p. 1198).

Los hechos acaecidos en esta obra no fueron inventados por el dramaturgo; la muerte de doña Beatriz de la Cueva, doña Blanca y sus damas fue un hecho histórico. Este hecho histórico, de indudable verosimilitud, ocurrió durante la inundación que sufrió Santiago de los Caballeros de Guatemala en el año de 1541. “Cuando el final es verosímil, creíble, y artísticamente creativo, el público se siente satisfecho.”¹⁸¹ “Aristóteles, Horacio, Lope de Vega, Voltaire, Boileau..., todos definen como indispensable este elemento de la construcción dramática. Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, nos dice que nos guardemos de imposibles porque, es máxima que sólo ha de inventar lo verosímil).”¹⁸² El final es, “artísticamente, creativo”: feliz tragedia: la heroína muere: ¡se eterniza el éxtasis! El éxtasis o elevación es la integridad de la tragedia y se ajusta a su religiosidad: “En eso estriba el carácter universal de la tragedia, de ahí su preponderancia en el arte clásico, ahí se encuentra su vigencia cosmogónica, en eso estriba su religiosidad”.¹⁸³

¹⁸¹ José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 171.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 178.

¹⁸³ Virgilio Ariel Viera, *op. cit.*, p. 99.

3. Dictamen o dianoia

La dianoia es un vocablo griego que se traduce como la *razón discursiva*; la dianoia se refiere a la lucidez de la razón con el fin de obtener conocimientos mediante la progresión de las premisas y poder llegar a una conclusión que, necesariamente, deriva en conocimientos obtenidos mediante causas y principios.

Aristóteles sustenta:

Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones; por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud.¹⁸⁴

Andueza esclarece:

“El pensamiento o idea central (**dianoia**) de la obra, núcleo ideológico del personaje según su carácter, es la fuerza que desarrolla la acción y determina el tema”.¹⁸⁵

3.1. Conflicto trágico

El conflicto trágico debe investir la eminente fuerza trágica. Durante la tragedia griega, los personajes se desenvolvían subyugados por enormes pasiones; además, sobre ellos se observaba una terrible e inexorable fuerza del *destino*; el conflicto trágico no aceptaba ningún arreglo, pero a veces lo simulaba:

“FRAILE: Doña Beatriz es piadosa; sabrá resignarse.

BLANCA: Será difícil. Es de esos seres en quienes la capacidad vital es tanta que necesita un conflicto constante: sin don Pedro, la historia está resuelta.

FRAILE: ¿Resuelta?

¹⁸⁴ Aristóteles, *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁵ María Andueza, *op. cit.*, p. 100.

BLANCA: El conflicto habrá cesado; la angustia de renunciar y tener, que es para todos la vida, será para ella sólo una renunciación.

BEATRIZ: (*Sin volver a verlo habla a Blanca.*) Es mi destino. No tener nada de lo que he querido y recibir, en cambio, la oferta de lo que desprecio...

JORGE: Ya no tengo nada. El torrente lo ha arrastrado todo, pero puedo ofrecerle mi vida...

BEATRIZ: (*Se levanta, indignada.*) ¡Fuera de aquí! Antes escogería el infierno que vuestra compañía...

BEATRIZ: Quise ser feliz. Pero era inútil. Era como semilla arrojada sobre un mundo de rocas y de fuego.” (pp. 75, 88-90).

Así se resuelve el conflicto principal de la protagonista: quería el amor y la pasión de don Pedro de Alvarado, pero él no la quería ni la deseaba; además, el destino limita a don Pedro: la muerte lo arranca de la vida de doña Beatriz. Y la protagonista se *aventura* a escoger por sí misma parte de su *destino*. Destino trágico, fraguado y encaminado por ella misma; y posteriormente, con lamentos, asume su equivocación y expía su culpa:

“BEATRIZ: No es que quiera morir. Pero creo que no tengo derecho a eludir la salida de este mundo que Dios pone ante mis ojos. Ha llegado mi hora...”

BEATRIZ: ...¡Puedes venir, muerte! Para esto he vivido, para verte de cerca, sin temor.” (pp. 88-90).

La perspectiva fundamentalmente trágica sobre la concepción del mundo que tiene doña Beatriz de la Cueva viene a constituir el centro absoluto de sus acciones. Esta perspectiva es la conciencia de un mundo atroz, despiadado y constituye el sentido conmovedor de la existencia de ella y de su desastre.

La existencia de doña Leonor de Alvarado, hija de don Pedro de Alvarado, es un conflicto para doña Beatriz: doña Leonor simboliza el adulterio de su esposo, don Pedro, con una princesa india a quien doña Beatriz aborrece; pero el destino ultimó que fuera

doña Leonor la única sobreviviente de la inundación. De las dos razas que existían: la española y la india únicamente sobrevive la mestiza en *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

“BLANCA: ¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas conquistas. Este momento de nuestra muerte será para ti como otro nacimiento.” (p. 91). **Conflicto secundario.**

Así, la conquista de Guatemala se cumple entre el desplome del orden tradicional: la mezcla de las razas; el aluvión acaecido en Santiago de los Caballeros; así como, la restauración de un nuevo orden racial: la sobrevivencia de doña Leonor de Alvarado quien simboliza el mestizaje guatemalteco.

Y Solórzano lo exterioriza: “¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas conquistas”.

3.2. Destino o ananké

El destino o **ananké** era una misteriosa fuerza cósmica que regía la voluntad de los hombres y los dioses, pero al aceptarla de grado, el héroe nos revela la existencia de valores superiores a la propia felicidad en el sentido trágico de la existencia humana.

Tal es el caso de **Edipo** que, después de matar a su padre y casarse con su madre, acepta la responsabilidad de los hechos y cruel para sí, se arranca los ojos y se destierra de su patria voluntariamente, a pesar de lo involuntario de su culpa. El sentido trágico estaba hondamente arraigado en él y su calma no la obtuvo sino cuando aceptó el sufrimiento.¹⁸⁶

En doña Beatriz de la Cueva hay valores superiores a su propia *felicidad* mundana dentro del juicio trágico de su vida:

“BEATRIZ: Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz (La sin ventura) y que vuelva a nacer, en tu seno, la dichosa, la beatífica doña Beatriz de la Cueva. (*Se hace la penumbra. Rezan unas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento.*)” (pp. 91-92).

Cuando una heroína griega devastada, se aniquilaba por el arrojo de aferrarse a una perfección superior a la muerte, ese derrumbamiento, más que una ruina, era considerado

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 102.

un ascenso a una integridad excelsa. En *Doña Beatriz (La sin ventura)* se observa el fracaso de la heroína, se valora su coraje cuando encara el *destino* que se le presenta y con los laureles de su *ventura*, la protagonista torna a la catarsis como triunfadora en la vida. El reto de la heroína cuando está peleando ante lo inevitable: el sufrimiento y la muerte, la forjan más sublime, más extraordinaria.

3.3. Error trágico o *hamartia*

Aristóteles dice en la *Poética* que el motivo de la caída de los héroes trágicos no es una culpa moral sino un fallo intelectual (gr. *hamartia*). Es decir, cuando se comete una falta que no es imputable subjetivamente, pero que objetivamente existe con toda gravedad... El héroe de la tragedia comete, inconscientemente, por debilidad de ánimo o movido por un alto ideal una falta o exceso que, al perturbar el orden moral del universo, requiere una reparación.¹⁸⁷

Por ejemplo, cuando doña Beatriz de la Cueva no acepta el matrimonio de doña Leonor de Alvarado con su hermano, don Rodrigo de la Cueva, se advierte la irracionalidad de la protagonista:

“BLANCA: Leonor, cálmate.

BEATRIZ: Está loca.

LEONOR: No, la locura es la vuestra, que crece silenciosamente, desquiciando sin sentir vuestra razón. Queréis destruirlo todo, queréis oponeros al tiempo. Pereceréis por vuestra propia mano.” (p. 64).

“La **hamartia** es un contrasentido porque Edipo, siendo sabio, no pudo interpretar el oráculo que predecía su error. Edipo ha contradicho las leyes fundamentales de la vida humana, y a pesar de la ignorancia de sus acciones, sufrirá los efectos de este fallo y desequilibrio del orden del mundo.”¹⁸⁸ Así como, doña Beatriz de la Cueva intelectualmente

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 103-104.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 104.

te no comprendió y no reflexionó sobre los presentimientos de doña Leonor y doña Blanca, respecto a ella misma:

“LEONOR: ...Queréis destruirlo todo, queréis oponeros al tiempo. Pereceréis por vuestra propia mano...

BLANCA: Leonor se siente perdida, y solo tú podrías haberla ayudado a contemplarse a sí misma sin sentir vergüenza. ¡Estás inundando de odio esta casa! Un odio que está subiendo de nivel como un agua turbia que amenaza destruirnos.” (pp. 64-65).

4. Dicción o lexis

Andueza, en relación con el teatro griego, refiere:

El diálogo era una especie de lucha dialéctica (**agón**) entre los personajes, y tenía un tono solemne y majestuoso que se mantenía a través de toda la tragedia, y prestaba elevación y dignidad a los personajes.

El diálogo hizo nacer el teatro, prestó forma al espectáculo teatral. Hay variedad de diálogos: **resis** o grandes tiradas de versos en que los personajes hablan entre sí; el diálogo lírico cantado entre el coro y los actores, llamado **comos**. El verso hablado tuvo origen en el canto coral; el diálogo cantado constituye su etapa intermedia.¹⁸⁹

4.1. Diálogo

Doña Beatriz (La sin ventura) principia con el prelude de las estrofas de un romance anónimo del siglo XVI, entonado por doña Blanca como si fuera un soliloquio cantado durante la representación de una obra del teatro griego: “En las monodias quedaban al descubierto los sentimientos más hondos del personaje, el grito de su vida afectiva y sentimental”,¹⁹⁰ como lo contempla este romance; además, hay que evocar que: “El verso hablado tuvo origen en el canto...”:

Triste está la dama, triste,
triste está, que no riendo.
Asentada en su estrado,
frangas de oro está tejiendo.
Las manos tiene en la obra

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 61.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 62.

y el corazón comidiendo*.
Los pechos l'están con rabia
ansiosamente batiendo.
Lágrimas de los sus ojos,
hilo a hilo van corriendo.
Palabras muy lastimeras
por su boca están diciendo. (p. 31).

*pensando

Posteriormente, la tragedia de doña Beatriz de la Cueva inicia en el momento en que se establecen los diálogos. Todos los diálogos tienen en común la parte del contexto de la escena; es decir, los coloquios articulan los mismos asuntos contenidos en la escena. Los diálogos de la obra proporcionan información necesaria entre el autor y el espectador o lector y vuelven comprensible el drama. Los diálogos poseen un lenguaje claro cuando analizan las acciones de la obra; el coloquio parece ser real en relación directa con el estilo del autor y la obra. Hay diálogos de breve extensión ya que emplean el número justo de palabras que requiere la expresión de las ideas; sin olvidar que el lenguaje teatral exige ante todo un estilo poético, aunque sea en frases y oraciones ordinarias y realistas.

En cada conversación, el personaje impone sus propios argumentos lógicos o ideológicos; y además Solórzano maneja sentimientos en las pláticas de manera abstracta y precisa, con absoluta claridad sobre los dilemas morales o conflictos trágicos; así, la obra no pierde su valor trágico.

Aristóteles rememora:

“Esquilo pasó de uno a dos el número de los actores; disminuyó la importancia del coro, e hizo del diálogo la parte principal”.¹⁹¹

¹⁹¹ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 54.

4.2. Lenguaje poético

Los versos de las estrofas griegas y latinas fueron:

- a) El *acataléctico* que tenía todos sus pies: dos o más sílabas con que se medía un verso.
- b) El *adónico* que constaba de un *dáctilo*, un *espondeo* y los *sáficos*.

Dáctilo: compuesto de tres sílabas, la primera larga y las otras dos breves.

Espondeo: compuesto por dos sílabas largas.

Sáficos: compuestos de once sílabas distribuidas en cinco pies.

Antiguamente, el drama, la épica y la lírica se escribían en versos; no obstante el vocablo poesía se relaciona, habitualmente, con la lírica, que de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, la poesía es el género en que el poeta expresa sus sentimientos y visiones personales.

Así, en el canto de doña Blanca son evidentes los sentimientos personales:

“BLANCA: (*Canta a telón corrido la mitad de las estrofas del romance, anónimo del siglo XVI. La cortina se descorre lenta mientras Blanca termina la canción.*)

Triste está la dama, triste,
triste está, que no riendo.
Asentada en su estrado,
frangas de oro está tejiendo.
Las manos tiene en la obra
y el corazón comidiendo*.
Los pechos l'están con rabia
ansiosamente batiendo.
Lágrimas de los sus ojos,
hilo a hilo van corriendo.
Palabras muy lastimeras
por su boca están diciendo.” (p. 31).

*pensando

Comentario sobre el fragmento:

Esta estrofa anónima corresponde al siglo XVI y se halla en *El romancero viejo*. “Menéndez Pelayo piensa que quizá se trate del comienzo de un romance histórico”,¹⁹² en el cual, el poeta se refiere a una dama y Carlos Solórzano lo adecua en su obra *Doña Beatriz (La sin ventura)*. La composición hace alusión indirectamente, ya que no menciona un nombre al estado de ánimo de doña Beatriz de la Cueva, protagonista de la obra; ella está sentada, entristecida, con mucho pesar y su mente está cavilando lo que está sintiendo su corazón; sus lágrimas se derraman y emite expresiones doloridas, seguramente por el abandono de don Pedro de Alvarado, su esposo. Esta composición yo la relaciono con el enunciado de la tragedia griega: “...los cantos del Coro no hacen avanzar la acción, sólo la comentan, la valoran, o vuelven sobre ella para lamentarse, alabar la acción o cantar a los dioses...”,¹⁹³ el canto de doña Blanca refiere la melancolía de doña Beatriz, o sea, “sólo la comentan, la valoran, o vuelven sobre ella para lamentarse”.

Hoy el fragmento se analiza así: es una estrofa de doce versos de arte menor, porque contienen como máximo ocho sílabas; la estrofa tiene, en cuanto a la posición de la última sílaba acentuada, 12 versos paroxítonos (llanos o graves), debido a que el acento está en la penúltima sílaba: *triste, riendo...*; y cuando el verso es paroxítono, se cuentan las sílabas reales existentes y el cómputo silábico o metro de cada verso es así: el primer verso tiene nueve sílabas fonológicas, pero, como hay una sinalefa, se convierte en un verso de ocho sílabas métricas o verso octosílabo; según el conteo: el cuarto verso y del sexto al doceavo son octosílabos; cabe aclarar que el verso octosílabo es el más antiguo de la poesía popular española; el segundo verso, tercero y quinto son heptasílabos.

¹⁹² Mercedes Díaz Roig, *El Romancero viejo*, México, REI, 1987, p. 248.

¹⁹³ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 44.

En cuanto al ritmo de intensidad de cada verso, el acento estrófico está situado en la séptima sílaba métrica de los versos octosílabos y en la quinta sílaba métrica de los versos heptasílabos. Y según la semejanza acústica entre dos o más versos, la rima es consonante o perfecta, porque a partir de la vocal acentuada, las vocales y consonantes son iguales: *riendo, tejiendo,...*

4.2.1. Figuras retóricas

La retórica tiene su origen en la Grecia clásica en el año 776 a. C. El lenguaje de las representaciones de las tragedias griegas estaba lleno de recursos retóricos; cualquier cambio que se efectuaba en un vocablo, era con el fin de hacer más intensas las acciones del drama y daba lugar a una figura u ornamento del estilo para la admiración de quien lo escuchara; además, estas figuras de estilo tenían el objetivo de sugerir emoción.

En 1985, Bentley postuló:

Todo diálogo dramático -excepto el moderno- es eminentemente retórico, vale decir, ha sido elevado muy por encima del diálogo coloquial mediante un artificio deliberado. En mínima parte es retórico en el sentido común del término: grandilocuente, florido, oratorio.¹⁹⁴

En 1987, el Grupo M, constituido por profesores universitarios de Lieja, Bélgica, se reunió para realizar estudios retóricos y en sus investigaciones confrontaron la terminología de la antigua retórica; y así, surgió la *Retórica general*.¹⁹⁵ Hay que recordar que: “La retórica, en tanto que teoría de las figuras, ha sido redescubierta por la lingüística estructural. Roman Jakobson ha sido uno de los primeros en llamar la atención sobre el

¹⁹⁴ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985, pp. 89-90.

¹⁹⁵ Grupo μ, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 316.

valor operatorio de conceptos ya elaborados por Aristóteles.”¹⁹⁶ El Grupo M organizó una tipología de las figuras retóricas o metáboles según el correspondiente nivel lingüístico, clasificándolas en: metataxas, metasemas, metalogismos y metaplasmos.

Durante el análisis de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, hallé las siguientes figuras retóricas.

METATAXAS

Las metataxas son las figuras retóricas que al actuar sobre la forma de las frases remiten a la sintaxis. Desde el punto de vista retórico como gramatical, las metataxas modifican el orden de las palabras, es decir, cambian el aspecto esencial de la estructura convencional de la oración.

Reduplicación

Beristáin sostiene:

“*Figura de elocución o construcción del discurso. Consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma...*”¹⁹⁷

“BEATRIZ: ...He callado, he callado años.

BEATRIZ: ...No sigas, no sigas...” (pp. 49, 52).

Anadiplosis o conduplicación

Beristáin declara:

*Figura retórica que se produce mediante la repetición, al principio de una frase (o de una proposición o de un verso o de un hemistiquio) de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final. Algunos la llaman también conduplicación...*¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁹⁷ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 421.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 39-40.

“PEDRO: Es una princesa.

BEATRIZ: Princesa entre animales.

LEONOR: Sabía que me recibirías así, pero también sé que todo lo que hagáis será inútil.

BEATRIZ: Será inútil, aunque llegues a casarte...” (pp. 49, 63).

Anáfora

Beristáin emite:

*Figura de construcción porque afecta a la forma de las frases. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta función (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios...*¹⁹⁹

“BEATRIZ: (*Desasiéndose con gran fuerza.*) ¡Fuera!... ¡Fuera de aquí! ¿Por qué lo atropelláis todo?

BEATRIZ: (*En el reclinatorio.*) ¡Dios mío! Llévame contigo. Llévame contigo... (*Blanca se acerca y Beatriz cae desplomada al pie del crucifijo.*)

BLANCA: ¡Dios mío, Dios mío!” (pp. 72, 85).

Epanadiplosis

Beristáin opina:

*Figura retórica de construcción, llamada elegancia por algunos tratadistas, que se produce cuando una frase comienza y acaba con la misma expresión, o bien cuando, de dos proposiciones correlativas (que en verso suelen ocupar dos líneas), la segunda termina con la misma palabra o frase con que la primera comienza (x.../...x):*²⁰⁰

“BEATRIZ: ... Estoy gritando mi desventura, tienes razón; estoy gritando lo que siempre me dije en voz baja sin atreverme a hacerlo: seré tuya otra vez..., seré tuya...

LEONOR: Se opondrá, estoy segura de que se opondrá. Y yo haré lo que quiero...

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 40.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 187.

RODRIGO: ...Algo eterno y renovado. No puedo renunciar a ella..., no puedo...” (pp. 54, 60, 67).

Enumeración

El Grupo M expone:

“Asimismo se puede desplegar en cierto modo el sintagma por multiplicación de sus aspectos o de los atributos de uno de sus lexemas”.²⁰¹

Andueza explica:

“Descripción rápida y breve de objetos, ideas o partes de un todo, destacando las cualidades específicas”.²⁰²

“PEDRO: ...¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable?” (p. 51).

Pleonasmo

Beristáin considera:

Resulta de la *redundancia* o insistencia repetitiva del mismo *significado* en diferentes *significantes* total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza parafrástica: ‘lo vi con mis propios ojos’. Produce un efecto enfático (de energía, pasión, frenesí) y es muy usual en el *habla...*²⁰³

“PEDRO: Naturalmente; para eso os he llamado. Entraremos en combate a primera hora del día. No tenemos tiempo que perder.” (p. 77).

²⁰¹ Grupo μ , *op. cit.*, p. 136.

²⁰² María Andueza, *op. cit.*, p. 63.

²⁰³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 399.

Polisíndeton

El Grupo M refiere:

“...una figura como el *polisíndeton* que, al repetir las marcas de coordinación, subraya y pone de relieve la relación sintáctica, es también una metataxis por adjunción...”²⁰⁴

“BEATRIZ: ...Y en tres meses crecen y luchan el amor y el odio, la conformidad y la desesperación, la soledad y la muerte.”

PEDRO: ...¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable?

BLANCA: No quedará nada: ni de don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor!” (pp. 46, 51, 90-91).

Quiasmo

El Grupo M cita:

“...el *quiasmo*, que designa tradicionalmente una simetría en cruz que puede valer o bien por el sentido, o bien por la gramática...”²⁰⁵

Beristáin precisa:

Figura generalmente considerada ‘de dicción por repetición’, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al *significado*. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las *palabras*, las *funciones gramaticales* y/o los significados en forma cruzada y simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio del orden de las palabras influye en el *sentido*.²⁰⁶

“PEDRO: Lo bueno y lo malo que hice fue, quizá sin proponérmelo. De lo bueno tal vez resultara algo malo, y de lo malo algo bueno. Padre, ¿de qué debo arrepentirme? ¿De qué debo estar satisfecho?” (p. 81).

²⁰⁴ Grupo μ , *op. cit.*, p. 136.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 143.

²⁰⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 416.

Elipsis

Beristáin plantea:

“*Figura* de construcción que se produce al omitir expresiones que la *gramática* y la *lógica* exigen pero de las que es posible prescindir para captar el *sentido*. Éste se sobreentiende a partir del *contexto*”.²⁰⁷

“PEDRO:...¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, (el cuerpo es) bueno y malo, (el cuerpo es) claro y sucio, (el cuerpo es) mortal y perdurable?

BEATRIZ: Es inútil. Toda la vida sería un sepulcro cerrado, (Toda la vida sería) una fuente seca, (Toda la vida sería) una casa vacía.” (p. 51, 90).

METASEMEMAS

Son las figuras retóricas que acarrear un cambio de significado; en otras palabras, metáforas que se producen en el nivel semántico de la lengua.

Comparación

El Grupo M asevera:

“...la retórica tradicional colocaba a menudo la comparación entre las figuras de pensamiento (y no entre los tropos, o figuras de significación), y más precisamente a veces, entre las figuras de imaginación,...”²⁰⁸

Beristáin explica:

La comparación retórica es una *figura* que no siempre se clasifica entre los *tropos*. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología*, que entraña, o no, otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos.²⁰⁹

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 163.

²⁰⁸ Grupo μ, *op. cit.*, p. 187.

²⁰⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 96.

“BEATRIZ: No sé; tengo una impresión de vacío: **como** si estos años de conquistas no...

BLANCA: (*Se acerca, como queriendo recordar a Beatriz su entusiasmo pasado.*) Sólo sé que cuando le veías, la sangre te enrojecía, era **como** algo que te llenara de luz por dentro... Lo que no comprendo es cómo se puede estar casada con alguien a quien se quiere y...

BEATRIZ: Y me dejó sola. Parece que deseaba esta ruptura; desde entonces mi único consuelo es mi fe, mis rezos, que caen **como** agua fresca sobre el alma ardiente...

BEATRIZ: ...Las mujeres indias la resisten porque son **como** animales...

BEATRIZ: ...Los mestizos son hijos del pecado, son **como** una enfermedad...

RODRIGO: Eso me habías hecho creer, pero no es cierto; los mestizos son **como** niños.

FRAILE: **Como** esto no puede continuar así...

RODRIGO: (*La ve extrañado.*) Vine a las Indias para mayor gloria de España. No es posible permanecer inmóvil. Sería **como** si quisiéramos ocupar un sitio fijo en mitad del mar.

BEATRIZ: ...De nada sirve a España este afán tuyo de conquistar por conquistar, **como** si se tratase sólo de complacer tus propias aficiones...

JORGE: ...Eres **como** Santiago: un luchador increíble...

PEDRO: ...¿No sabes que las mujeres indias son fértiles **como** estas tierras?

BEATRIZ: (*Turbada por la ira y el orgullo herido.*) Hace pocos días has robado a una niña de diecisiete años. Una india que es **como** un animal turbio y oscuro.

PEDRO: ...Deberías consolarte pensando que tener muchas mujeres es **como** no tener ninguna.

PEDRO: ...Soy **como** una península unida a España a ti.

PEDRO: (*Muy apasionado.*) ¡Es una virgen! Nada hay **como** una virgen. Eso también es una conquista. (*Beatriz recibe la ofensa, se derrumba, luego reacciona.*)

PEDRO: (*Como si asomase un terrible rencor.*) No tienes por qué exigirme ninguna clase de fidelidad. Te he respetado. Hice que te respetaran. Es para mí algo necesario para no perder totalmente los sentidos en estas tierras. Soy **como** una península unida a España por ti.

BEATRIZ: (*Sin poder ya dominarse.*) No quiero que lles a esa india contigo. Sólo de pensarlo se me cierra el alma **como** un pulpo herido...

BEATRIZ: (*En vano esfuerzo de orgullo.*) ¿Te atreves a ver esto **como** un asunto de conveniencia?

BEATRIZ: (*Crispada.*) ¿Por qué tuve que ofrecerme a él? Antes vivía llena de mi misma entereza. Era **como** una fortaleza sin rendir... No me quiere. No volverá nunca a mí.

LEONOR: (*Reacciona, vehemente.*) Pero si la quiero; quisiera ser **como** ella; tener su porte, su dignidad, sus modales.

LEONOR: Por otro lado, pienso que es mejor no ser **como** ella. No ha sabido mantener a mi padre a su lado.

LEONOR: (*Se pone en pie.*) Pero ahora llevaré ese nombre por derecho propio, no **como** una limosna.

LEONOR: No es eso: es la fuerza de las cosas, que hace que todo acontezca **como** debe acontecer...

BLANCA: Hay algo que no logro comprender, pero Dios sabe lo que hace. ¿Por qué a doña Beatriz, que es tan creyente, le suceden tantas cosas adversas? Todo es tan distinto de **como** ella quisiera que fuese.

BEATRIZ: Está loca **como** todos los mestizos. Nos odiarán siempre.

BLANCA: ...¡Estás inundando de odio esta casa! Un odio que está subiendo de nivel **como** un agua turbia que amenaza destruirnos.

BEATRIZ: Lo que por lo visto ya sabes. Que no puedes dejar de ser el que eres. Que no apruebo este matrimonio, o **como** pueda llamarse...

RODRIGO: ...Tu estás aquí encerrada y no sabes lo que es temerla a cada instante y tener que dársela a otros, cualquier día, **como** cosa habitual, cotidiana.

RODRIGO: Me traje a las Indias lo que ha hecho venir a miles de hombres: la riqueza, la fama, la dicha; quería conquistar una órbita de vida más luminosa, en que hasta los hechos de todos los días parecieran, actos heroicos. He obtenido muchas cosas. Quiero hundirme por completo en la vida de estos lugares. No pensar más en España. Eso sólo traería remordimientos. Leonor es para mí todo lo que busco. Es una niña y tiene experiencia; es **como** la tierra que hemos hecho despertar a cultivo...

BEATRIZ: No hables así. ¡Te lo prohíbo! ¡Olvidas quién eres! **Como** si estas tierras te hubiesen sorbido la sangre...

BEATRIZ: No con los hombres **como** vos.

JORGE: Sois **como** una niña. A falta del verdadero amor os habéis conformado con una especie de ilusión del amor.

BLANCA: ...Mis padres tuvieron serenidad en su vida y Leonor de Alvarado puede aspirar a tenerla; sólo nosotros somos **como** esos juguetes infantiles, tirados por dos cuerdas en opuestos sentidos.

PEDRO: ...Me dice que llegaré, **como** San Jorge, a libertarlo de esos indios cuya fuerza crece **como** una especie de monstruo amenazador...

FRAILE: La muerte no tiene pormenores, y la de don Pedro, **como** la de todos, fue sólo un tránsito.

PEDRO: Es la primera vez que lucho por la lucha misma, y es lo que siempre he querido. Os prometo que después de conquistar las Molucas no se hablará de mí **como** de un codicioso. Vosotros, que me conocéis, sabéis que no es ese mi interés.

FRAILE: Porque el mundo cambiará mucho, y no lo quiero ver de otro modo que **como** le he visto.

BLANCA: Lo peor es vivir estos momentos de cambio. Mis padres tuvieron serenidad en su vida y Leonor de Alvarado puede aspirar a tenerla; sólo nosotros somos **como** esos juguetes infantiles, tirados por dos cuerdas en opuestos sentidos.

FRAILE: Hombres **como** don Pedro han hecho la conquista; otros **como** él nos quitarán estas tierras.

FRAILE: De pronto, hizo detener a quienes le llevaban y mandó por mí; cuando me vio, sus facciones se volvieron otra vez regulares. No olvidaré sus últimas palabras: era **como** ver el fin de una tempestad.

PEDRO: Lo procuraré. Aunque, en el fondo de mi pecho, existe la duda entre lo que hice por mí mismo y lo que me venía **como** un mandato de algo que no sabría definir. ¿Era del cielo? ¿Era del infierno? No lo sé.

PEDRO: Decidle que ahora, al borde del sepulcro, la quiero **como** nunca pensé. ¡Pobre Beatriz! Su destino será tenerlo todo cuando todo ha terminado.

FRAILE: Así **como** se vive se muere.

BEATRIZ: (*Visiblemente conmovida.*) Nadie ha sido **como** tú conmigo; siento no haber sido lo mismo para ti.

BEATRIZ: Quise ser feliz. Pero era inútil. Era **como** semilla arrojada sobre un mundo de rocas y de fuego.

BEATRIZ: Siento las entrañas **como** un puño cerrado que guarda una luz que no ve nadie y que me quema.

BEATRIZ: ¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas conquistas. Este momento de nuestra muerte será para ti **como** otro nacimiento.” (pp. 32-34, 36, 40-42, 44-45, 47, 49-50-51, 53, 55, 58-61, 66-67, 71, 74, 77, 79-82, 89-91).

Énfasis

Beristáin asevera:

Figura retórica próxima a la *sinécdoque* y a la *antonomasia* al evitar la expresión de un *contenido* indeseado o peligroso (*'dissimulatio'*) sustituyéndolo con la expresión de un contenido inocuo, atenuante, parcial, alusivo u oscuro; ya sea con el propósito de impedir que algún *receptor* comprenda el pensamiento del *emisor*, por temor o respeto; ya sea para obligar al receptor a efectuar un trabajo de interpretación.²¹⁰

“BLANCA: Hasta ahora la pobre ha visto de frente su destino. Fue <La sin ventura> desde que conoció a don Pedro.” (p. 86).

Oxímoron

Beristáin enuncia:

Figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, *tropo* que resulta de la “relación sintáctica de dos *antónimos*” ...Involucra generalmente dos *palabras* o dos *frases*. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra....²¹¹

“BLANCA: Nada. Lo bueno y lo malo de la conquista es que cada hombre ha creído descubrir un dios en él.

BEATRIZ: ...Y en tres meses crecen y luchan el amor y el odio,

BEATRIZ: ...Sí, pero debes comprender que esto no es un combate, que esto es una casa y que en un lecho no hay lugar más que para un hombre y una mujer, o que es mejor renunciar a ello que compartirlo.

BEATRIZ: ...He estado pensando día y noche...

PEDRO: ...La vida es un constante descubrimiento. Sólo así nos alejamos de la muerte...

PEDRO: ...¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable?

LEONOR: Afuera hay aún luz, pero aquí siempre hay oscuridad.

BLANCA: ...Faltando don Pedro, lo demás es secundario; os habéis habituado a querer y a odiar siempre con referencia a don Pedro.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 171.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 374.

BEATRIZ: ...¡Que pinten el palacio de negro! ¡Por dentro y por fuera!” (pp. 42, 48, 56, 81, 83, 87).

METALOGISMOS. Figuras que afectan la lógica o figuras de pensamiento.

El Grupo M manifiesta:

...ha dado el nombre de *metalogismos* a las *figuras retóricas* que más o menos corresponden en la tradición a las ‘de pensamiento’, y las ha descrito como figuras que afectan al contenido lógico de las *oraciones*...²¹²

Reticencia

Beristáin opina:

Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del discurso que deja inacabada una frase que pierde, así, parte de su sentido. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión. Lo que se sobreentiende se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales.²¹³

“BLANCA: Me parece lo contrario. Todo es ahora tan distinto. Cuando llegué... ¡me asustaban los indios como a una niña!

BEATRIZ: Estamos lejos del mundo. Vivimos en este infierno aislados... Cuando veo llegar los barcos cargados de hombres pienso que estamos en la margen de los muertos y que estos que llegan vienen a hacernos compañía.

BEATRIZ: (*Advierte que ha herido a Blanca y se acerca a ella.*) Perdóname...; ahora te tengo a ti.

BLANCA: (*Resuelta, insiste con tono de reproche.*) Y a pesar de quererle vives separada de él. A pesar de haberlo soñado toda la vida, cuando te casaste con él...

BLANCA: (*Se acerca, como queriendo recordar a Beatriz su entusiasmo pasado.*) Sólo sé que cuando le veías, la sangre te enrojecía, era como algo que te llenara de luz por dentro. Sé que cuando murió tu hermana Francisca y don Pedro quiso casarse contigo, soñaste con estas tierras, con estas cosas que tanto te exasperan hoy. Lo que no comprendo es cómo se puede estar casada con alguien a quien se quiere y...

BEATRIZ: (*En solemne tristeza.*) Loca de mí... Creía que podía ser reina y he sido esclava desde entonces.

BEATRIZ: (*Con voz rotunda.*) No lo creo, es imposible. (*Transición.*) Ya sé: Pedro tiene una hija..., y dicen que es hermosa... Se parecerá a él.

²¹² Grupo μ, *op. cit.*, p. 321.

²¹³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 426.

FRAILE: Don Pedro gasta en empresas descabelladas todo el oro que se adquiere en la conquista, y esto entorpece el engrandecimiento del poder temporal de nuestra Iglesia en estos lugares. Hoy son las islas Molucas, mañana será otra aventura...

FRAILE: (*Muy severo.*) Nunca os oí hablar así...

BEATRIZ: (*Tras de dudar.*) Os ruego me dejéis sola. Debo pensarlo...

BEATRIZ: No lo sé..., todavía.

BEATRIZ: (*Imperativa.*) Soy tu hermana mayor. Viniste sin consultarme y debes volver a España. Tú puedes hacerlo. (*Adopta un tono afectivo.*) Casarás allí con mujer de tu clase. Te daré las tierras de nuestros abuelos y...

RODRIGO: No es soberbia, sino la grandeza de nuestro país. No puedo obedecerte. Hay cosas que no se pueden abandonar...; además, nadie manda ni debe mandar violando los propios sentimientos.

BEATRIZ: ¿Entonces? (*Se acerca a él con aire de amenaza.*) No me dirás que te has enamorado de una india, de una de esas indias sucias...

RODRIGO: Eso me habías hecho creer, pero no es cierto; los mestizos son como niños. Tienen el alma clara y una gran dignidad. Eso me hizo querer a... (*Se detiene.*)

BEATRIZ: ¿Un dios?... ¡Un demonio!

BEATRIZ: (*Se adelanta desafiante.*) ¿Cómo os atrevéis...?

JORGE: (*Intenta quedarse.*) ¿Qué les diré entonces?... Me habías dicho...

BEATRIZ: (*Pronunciando las palabras como si se tratase de algo lejano.*) En mí... y en ti...

BEATRIZ: (*Con severo orgullo.*) La única inmortalidad es la del alma, y España nada tiene que ver con los mestizos. (*Se acerca y se vuelve, suplicante.*) No te pierdas más. (*Pausa.*) He callado..., he callado años. Te he visto unido a docenas de indias y aun a esa que se ha atrevido a demostrarme orgullo. ¡A mí!

BEATRIZ: En nombre de esos sentidos que no quieres perder te pido que renuncies a esta expedición. ¿No te basta con lo que tienes? Si al menos quisieras construir sólidamente en los terrenos que conquistas, yo te ayudaría. Estabilizar una vida en estas tierras...

BEATRIZ: (*Recibe el golpe de cada palabra como un latigazo. Temblando.*) No hables así... No hables así...

PEDRO: (*Con ironía.*) ¿Te pidió el señor obispo que...?

BEATRIZ: (*Hace un esfuerzo.*) Podría darte de nuevo lo que tanto deseaste un día. (*Bajando la cabeza.*) Seré tuya otra y otra vez. Si te quedas...

PEDRO: (*Inquebrantable.*) No me convencerás... Ni renunciaré a la expedición por ti.

BEATRIZ: (*Con un frenesí cercano a la demencia.*) ¡Óyeme! Estoy gritando mi desventura, tienes razón; estoy gritando lo que siempre me dije en voz baja sin atreverme a hacerlo: seré tuya otra vez..., seré tuya... (*Enloquecida.*) No me has oído bien... (*Como desvariando.*) Sé que me deseas, sé que quieres mi cuerpo, este cuerpo que he conservado sólo para ti.

BEATRIZ: (*Crispada.*) ¿Por qué tuve que ofrecerme a él? Antes vivía llena de mi misma entera. Era como una fortaleza sin rendir... No me quiere. No volverá nunca a mí.

BLANCA: No he dicho eso. Sólo quisiera esta segura de que sabes lo que haces, de que sabes lo que quieres. Doña Beatriz...

BLANCA: ¿El nombre...? Por nada; hablábamos de su generosidad, de su bondad.

BLANCA: Doña Beatriz quería decir...

LEONOR: ¿Mi lugar? El que me habéis hecho creer que tenía. Ahora me voy; me soltáis al engaño de la libertad, pero sabéis que un hilo invisible, el de nuestras sangres mezcladas, me hará volver a vuestro lado, para sentir que me seguís protegiendo, aunque nunca haya sido verdad. ¿Hasta cuándo?... ¿Hasta cuándo viviremos así, todos juntos, <odiándonos>? (*Sale.*)

RODRIGO: Me traje a las Indias lo que ha hecho venir a miles de hombres: la riqueza, la fama, la dicha; quería conquistar una órbita de vida más luminosa, en que hasta los hechos de todos los días parecieran, actos heroicos. He obtenido muchas cosas. Quiero hundirme por completo en la vida de estos lugares. No pensar más en España. Eso solo traería remordimientos. Leonor es para mí todo lo que busco. Es una niña y tiene experiencia; es como la tierra que hemos hecho despertar a cultivo. Algo eterno y renovado. No puedo renunciar a ella..., no puedo...; la llevo en mí mismo.

BEATRIZ: No hables así. ¡Te lo prohíbo! ¡Olvidas quién eres! Como si estas tierras te hubiesen sorbido la sangre...

RODRIGO: Está bien... (*Con melancolía.*) Es inútil hablar contigo... Vives aferrada al recuerdo de España sin comprender que todos hemos dejado de ser lo que éramos; que nos hemos transformado. (*Sale Rodrigo.*)

JORGE: Si quisieseis escucharme... Me oís solamente, nunca os detenéis a escucharme.

BEATRIZ: Dejadme..., dejadme. (*Se aleja.*)

BEATRIZ: (*Desasiéndose con gran fuerza.*) ¡Fuera!... ¡Fuera de aquí! ¿Por qué lo atropelláis todo?

BLANCA: No...

BEATRIZ: Dios me ha mandado... Tengo que quedarme en este abismo hasta que Él me rescate... con la muerte. (*Se desploma ante el crucifijo.*)

BLANCA: Antes de ese tránsito, ¿hasta dónde podemos llegar?... Decidme: ¿sufrió mucho? ¿Fue herido muy dolorosamente?

BLANCA: ¿Como sufrirá doña Beatriz! ¿Por qué tendrá que saberlo?... Creo que deberíamos hacerla ignorar siempre su muerte.

FRAILE: Me acerqué...

PEDRO: Me arrepiento, hermano, de haber pensado sólo en mí. Me arrepiento ahora al morir... Pero, mientras vivía, eso hizo posible muchas cosas.

VOZ DE DOÑA LEONOR: ¿Por qué me dejas, padre?... Sin tu sombra protectora, estaré siempre sola.

BLANCA: Vendrá un día en que harás las cosas por ti misma, para ti misma, y esa será la madurez, Leonor. Vendrá un día..., un día quizá no lejano. (*Se oye el ruido del torrente.*)

LEONOR: Pero... venía a preveniros de que un peligro nos acecha y me encuentro con que lo peor ha sucedido ya.

BLANCA: ¡Esta nueva catástrofe!...

BLANCA: ¿Qué podemos hacer?... Debemos abandonar el palacio...

BEATRIZ: ¡Si al menos hubieras muerto, Pedro, en mis brazos! Tu último aliento...

DAMA 1.^a: El tiempo pasa; vamos a morir... (*Entra la Dama 2^a*)

DAMA 2.^a: Yo llamaré. (*Grita.*) ¡Socorro! ¡Venid!... ¡Salvadnos!

BEATRIZ: No iré... Don Pedro me espera.

BLANCA: (*Va a la ventana.*) El agua está llegando. Ahora es ya imposible salvarse; si sube unos palmos más...

BEATRIZ: Toda esta ciudad, estos palacios, estas iglesias construidas con crueldad... El agua está lavando tanta sangre derramada en esta conquista.

BLANCA: No quedará nada: ni de don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor!

BLANCA: ¿Por qué me he quedado?... Porque he comprendido que mi vida es tan estéril como la tuya.” (pp. 32-34, 36, 38-42, 44, 47-55, 57, 61-62, 65-67, 70, 72-75, 80-85, 87-88, 90-91).

Litote

El grupo M precisa:

Con la *litote*, el carácter aritmético de las operaciones retóricas aparece claramente. Se dice menos para decir más, es decir, se toma el dato extralingüístico como una cantidad de la que se puede eliminar a voluntad ciertas partes.²¹⁴

Beristáin especifica:

“Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más”²¹⁵.

“BEATRIZ: (*Con aire despectivo.*) No digas cosas absurdas. (*Con añoranza.*) Todo se quedó allá. Todos los sueños se quedaron en España. Aquí, en las Indias, somos seres sin edad, fuera de tiempo.

²¹⁴ Grupo μ, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁵ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 305.

BLANCA: Sí, en su propia carne, en su sangre. Ella, que tanto orgullo tiene de su linaje, tendrá que ver con el tiempo a tus hijos, en los que se mezclarán las sangres que más ha querido y las que más ha odiado.” (pp. 33, 61).

Hipérbole

Beristáin describe:

Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el ‘*verbum proprium*’ (aunque FONTANIER recomienda no llegar a ese extremo), pues la hipérbole constituye una intensificación de la ‘*evidentia*’ en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* (‘se roía los codos de hambre’), o disminuyéndolo (‘iba más despacio que una tortuga’).²¹⁶

“BEATRIZ: Me opongo a que permanezca aquí.

PEDRO: ¿Hablaste con él? ¿Qué le ofreces? ¿Volver a España? Sería lo mismo que ofrecer a un hombre el volver al vientre de su madre.” (p. 43).

Ironía

Beristáin refiere:

Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el *significado* a la *forma* de las *palabras en oraciones*, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria (aunque para algunos es *antífrasis* la frase que significa lo contrario de lo que expresa: ‘¡bonita respuesta!’).²¹⁷

El grupo M establece:

“La *antífrasis* apenas se distingue de ella: <¡Bonitas maneras!>, se dice corrientemente para condenar una actitud deplorable”.²¹⁸

“BEATRIZ: (*Con sincero acento.*) No puedes creerlo. Soy tu esposa. (*Se acerca.*)

PEDRO: (*Irónico.*) ¿Estás segura?

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 257.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 277.

²¹⁸ Grupo μ, *op. cit.*, p. 223.

BEATRIZ: ¡No me hieras más! (*Se acerca más a él.*) Todo es culpa de estas tierras. En España eras otro. La conquista te ha hecho pecar, y yo no he podido ayudarte a salvar tu alma.

PEDRO: (*Irónico.*) No te preocupes. He llegado a convencerme de que lo que es bueno para el cuerpo, lo es también para el alma. ¿Recuerdas mi salto al huir de Tenochtitlán? Entonces mi cuerpo estaba transfigurado. Era sólo espíritu.” (pp. 48-49).

Paradoja

Beristáin cita:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra —razón por la que los franceses suelen describirla como ‘opinión contraria’— pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* figurado.²¹⁹

“JORGE: (*A Blanca, por Beatriz.*) Ahora veo que no le cuesta trabajo morir porque estaba muerta desde hace tiempo. Venid vos.” (p. 89).

Antítesis o contraste

El grupo M asevera:

La condición de tal antítesis es la posibilidad de una negación léxica, conviniéndole particularmente los términos abstractos, los cuales se oponen frecuentemente de dos en dos, como amor/odio, bello/feo, mientras que los términos concretos carecen muy a menudo de opuesto.²²⁰

“BEATRIZ: (*En solemne tristeza.*) Loca de mí... Creía que podía ser reina y he sido esclava desde entonces.

Comparten el sema de significación: *mujer*.

BEATRIZ: ...Será como llegar al paraíso, viniendo del infierno.

Comparten el sema de significación: *lugar*.

BEATRIZ: ¿Un dios?... ¿Un demonio!

Comparten el sema de significación: *ser*.

²¹⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, 387.

²²⁰ Grupo μ , *op. cit.*, p. 218.

BEATRIZ: ...Y en tres meses crecen y luchan el amor y el odio, la conformidad y la desesperación...

Comparten el sema de significación: *sentir*.

PEDRO: ...¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable?

Comparten el sema de significación: *color*.

PEDRO: ...¿Era del cielo? ¿Era del infierno? No lo sé.

Comparten el sema de significación: *lugar*.

PEDRO: ...Y si me equivoco en el motivo de mi arrepentimiento, ¿no decidirá eso la salvación o la pérdida de mi alma?”

Comparten el sema de significación: *acción*.

(pp. 34, 41-42, 46, 51, 81).

Alegoría

El grupo M afirma:

“Es menos cierto, sin embargo, para ciertos metalogismos como la alegoría, de la que se puede sostener, en principio, que exige una colección de signos, puesto que su papel es el de desarrollar una metáfora”.²²¹

Beristáin esclarece, la alegoría:

“...permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico”.²²²

“BEATRIZ: Estamos lejos del mundo. Vivimos en este infierno aislados... Cuando veo llegar los barcos cargados de hombres pienso que estamos en la margen de los muertos y que estos que llegan vienen a hacernos compañía. ¡Qué distinto todo en aquella orilla luminosa, la de los vivos: España!”

²²¹ *Ibíd.*, p. 214.

²²² Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 25.

BEATRIZ: (*Con aire despectivo.*) No digas cosas absurdas. (*Con añoranza.*) Todo se quedó allá. Todos los sueños se quedaron en España. Aquí, en las Indias, somos seres sin edad, fuera del tiempo.” (pp. 32-33).

El grupo M comenta:

“En ese caso, la alegoría, demasiado explícita, indica el acontecimiento que tendría que disimular”.²²³

Gradación

Beristáin declara:

Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa.²²⁴

“BLANCA: (*Acercándose a Beatriz.*) Los sueños viajan con nosotros. Aquí estoy para renovar los tuyos. La vida es una mezcla que es necesario saber administrar: por un tanto de tristeza hay que procurarse dos de alegría.” (p. 33).

Anticipación

Beristáin sustenta:

Figura dialéctica de pensamiento, “frente al asunto”. Consiste en anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al *emisor* o al *receptor*, con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del *discurso*. La anticipación o *preparación* se funda en el cálculo previo, tanto de los propios *argumentos* como de los que pueden provenir de la otra parte.²²⁵

“LEONOR: ...Queréis destruirlo todo, queréis oponeros al tiempo. Pereceréis por vuestra propia mano.” (p. 64).

²²³ Grupo μ, *op. cit.*, p. 223.

²²⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 239.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 53.

Deprecación u obsecración

Beristáin señala:

Consiste en interrumpir el *discurso* al dirigir el *emisor* al juez, al interlocutor, al público, al lector, etc., una humilde súplica para mover su ánimo en su favor, o un ruego para obtener alguna gracia, ya sea en el discurso oratorio o en la *narración*, en la poesía, etc...

Cuando la deprecación se produce implorando con insistencia el favor de la divinidad, es una variante denominada *obsecración*.²²⁶

“BEATRIZ: (*En el reclinitorio.*) ¡Dios mío! ¡Llévame contigo. Llévame contigo...

BEATRIZ: (*Ante el crucifijo.*) Señor, ¡sé justo! Tú sabes que te he consagrado mi vida” (pp. 72, 91).

Recriminación

Beristáin establece:

“Es la “*Figura* de pensamiento que se produce cuando el *emisor*, en vez de defenderse de una acusación que se la ha hecho, o disculparse por faltas que se le atribuyen, vuelve la acusación en contra de su víctima o en contra de su acusador”.²²⁷

“BEATRIZ: (*Con angustia creciente.*) ¿Vas a irte tras algo que nos sabes lo que es? ¿Vas a dejarme por eso?

PEDRO: ...¿A dejarte? ¿Cómo dejar lo que no se tiene?” (p. 50).

METAPLASMOS

El Grupo M postula:

“Los metaplasmos se dan en el nivel fónico/fonológico de la lengua, afectan a la morfología de las palabras...”²²⁸

²²⁶ *Ibíd.*, p. 132.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 419.

Sinonimia

Beristáin indica:

“*Figura retórica* que consiste en presentar equivalencias de (igual o parecido) *significado* mediante diferentes *significantes*: ‘acude, corre, vuela’ (Fray Luis de León).”²²⁹

“PEDRO: ...Quería pedirte que induzcas a algunos de tus amigos dominicos a que nos acompañen.

BEATRIZ: ...Esperaba decirte que los frailes exigen un lugar más importante...

BEATRIZ: ...Cuando regreses esto te parecerá una pesadilla. Será como llegar al paraíso, yiniendo del infierno.

BEATRIZ: Os mando que salgáis. Os lo ordeno...” (pp. 41, 44-45, 72).

5.3. Acotaciones

En la antigua Grecia, las didascalias eran las instrucciones que daba el poeta al coro y a los actores al comienzo de una comedia; además, las didascalias eran el conjunto de obras teatrales que informaban referencias sobre las representaciones, fechas y premios.

Bobes refiere:

Las indicaciones espectaculares pueden ser exentas, es decir, estar escritas aparte del diálogo (*acotaciones*), o pueden estar incluidas en el mismo diálogo (*didascalias*), y subrayamos también que el diálogo, como realización verbal en directo, es plenamente espectacular y constituye por sí mismo un espectáculo no sólo auditivo sino también visual.²³⁰

En relación con el drama griego, Andueza evoca sobre las acotaciones:

“En los comienzos del teatro, estas indicaciones se daban de viva voz. En sucesivas versiones se fueron añadiendo al texto de las tragedias”.²³¹

Las acotaciones de *Doña Beatriz (La sin ventura)* son notas al margen de los diálogos; pero además están entre los coloquios. Estas acotaciones están escritas con letra cursiva:

²²⁸ Grupo μ , *op. cit.*, p. 323.

²²⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 476.

²³⁰ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 9.

²³¹ María Andueza, *op. cit.*, p. 71.

285 están entre paréntesis y 13 sin paréntesis. Las acotaciones de *Doña Beatriz (La sin ventura)* asumen la función de precisar la escenografía, el vestuario, la entrada y salida de los actores, los sentimientos, etc.; además, proporcionan claridad y comprensión a la obra dramática. Las acotaciones de *Doña Beatriz (La sin ventura)* tienen un efecto en las coordenadas espacio-temporal del ambiente de las escenas y actúan en la esfera interna de los personajes; estas acotaciones son concisas y se abstienen del lenguaje literario con el propósito de dirigir al director y a los actores hacia la ejecución de la obra.

Las didascalias y acotaciones de *Doña Beatriz (La sin ventura)* suman: 298

En el primer acto hay: 214 didascalias y 6 acotaciones.

En el segundo acto hay: 29 didascalias y 3 acotaciones.

En el tercer acto hay: 42 didascalias y 4 acotaciones.

Como se puede observar, el número de las acotaciones del primer acto son muy numerosas en relación con las del segundo y tercero; a mi juicio, Solórzano estableció en el primer acto la mayor parte de los detalles de la escenografía, vestuario, ubicación o movimiento de los actores, espacio, tiempo, descripción física, sentimental y psíquica de los personajes, tensión dramática, gesticulación, etc., y en las acotaciones del segundo y tercer acto, únicamente, redacta las necesarias para la actuación de la obra.

5. Perspectiva u oxis

Aristóteles asienta:

“...el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”.²³²

²³² Aristóteles, *op. cit.*, p.151.

La construcción del teatro griego que más se ha conservado hasta nuestros tiempos es el Epidauro, el cual tiene más de 14,000 asientos para los concurrentes; el Epidauro fue edificado en el siglo IV a. C., y la perspectiva u oxis o espectáculo que se realizaba en él, constaba de:

Orchestra: esplendorosamente, se desenvolvía en semicírculo con el coro, las danzas y los cantos; en el centro se hallaba un altar reservado para el culto de Dionisio.

En *Doña Beatriz (La sin ventura)* no hay, precisamente, una orquesta como en el teatro griego; pero, sí existe la sonoridad de los *clarines y tambores*:

“PEDRO: Os desconozco; cualquiera diría que vamos a tomar de nuevo Tenochtitlán. Nunca os vi tan timoratos. Esto deja ver que está haciéndonos falta entrar de nuevo en combate. Buenas noches. (*Toque de clarines y redoble de tambores...*)” (p. 78).

Théatron: las gradas estaban dispuestas en semicírculo y se hallaban destinadas a los espectadores que concurrían a las representaciones dramáticas.

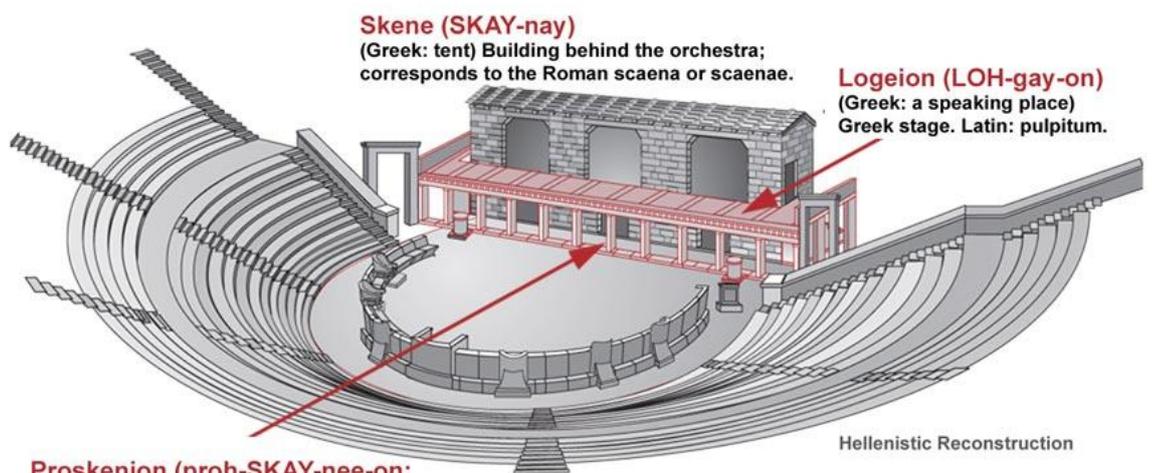
Las representaciones de *Doña Beatriz (La sin ventura)* han exigido butacas en el teatro para los espectadores.

Proskénion: era un lugar entre la orquesta y el escenario; sitio destinado para los actores, el cual consistía en una plataforma de unos diez o doce pies, más levantada que la orquesta, y mantenía acceso con ésta.

Durante las presentaciones del drama de *Doña Beatriz (La sin ventura)*, los actores se ocultan antes de salir al escenario, atrás de las cortinas laterales o bordes del escenario, en los pasillos, atrás del foro o fondo del escenario y en los camerinos.

Skené: se hallaba situado atrás del *proskénion*; el *skené* estaba apartado por un telón de fondo en donde los actores aguardaban para cambiar sus vestimentas; actualmente se le conoce como camerinos y almacenes para la escenografía. (Véase ilustración número 1).

El teatro griego



Proskenenion (proh-SKAY-nee-on; proh-SKEE-nee-on)

(Greek; Latin: proscaenium) Also called the okribas. Front wall of the stage; an acting area which projected in front of the skene (proskenenion literally means "something set up before the skene"); in Classical Greek theatre, the ground-level portion immediately in front of the skene was used as an acting area; in Hellenistic period, the proskenenion was a raised platform in front of the skene; the skene eventually included two levels, a lower level with a roof (the Hellenistic logeion or stage) and the second story skene with openings for entrances (thyromata).

5.1. Escenografía

La *skenographia* fue implantada por Sófocles (495-406 a. C.) quien pidió pintar el escenario, la decoración y la indumentaria; pero en Atenas se evoca con anticipación, que Agathaceo pintó las escenas para las tragedias de Esquilo (525-456 a. C.). Además, las bambalinas o telones y la iluminación colaboraron a la fama del espectáculo griego.

Solórzano precisa la existencia del *telón* en *Doña Beatriz (La sin ventura)*:

“BLANCA: (*Canta a telón corrido la mitad de las estrofas del romance, anónimo del siglo XVI. La cortina se descorre lenta mientras Blanca termina la canción.*) (p. 31).

La escenografía del teatro griego sostenía plataformas giratorias artificiosas, mediante las cuales los espectadores veían lo que se hallaba adentro de un *palacio*.

Y Andueza lo evoca:

“Cuando se quería poner de manifiesto el interior del palacio, el eje giraba y la parte visible de la pared desaparecía, siendo reemplazada por la invisible, provista de su plataforma sobre la cual estaban los personajes que formaban la escena.”²³³ La escenografía del teatro griego impuso formas arquitectónicas determinadas por cuestiones sociales y culturales; así en *Doña Beatriz (La sin ventura)*, la escenografía de un torreón en el *palacio* y el *mobiliario* está determinada por el tema, los personajes y la fábula dramática. La escenografía y el decorado se puntualizan en la siguiente acotación y en los coloquios:

“*Es el mismo para los tres actos: Un torreón en el palacio de don Pedro de Alvarado. Arquitectura desnuda. Pocos muebles. Al fondo, una ventana, por la que se ve el cono perfecto de un volcán. A la izquierda, un gran crucifijo, a cuyo pie hay un reclinatorio...*

LEONOR: (*Va a la ventana.*) Ya vienen. ¡Por fin!...

²³³ María Andueza, *op. cit.*, p. 24.

BLANCA: (*Va a la ventana.*) El agua está llegando. Ahora es ya imposible salvarse; si sube unos palmos más...

BEATRIZ: (*Con una mirada demente.*) El agua está lamiendo el borde la ventana.” (pp. 31, 90, 91).

Nuevamente, en el texto de la obra, Solórzano reitera la estampa del volcán, porque es significativa, ya que la segunda peripecia es causada por el aluvión en la cumbre del *volcán de agua* ubicado en Santiago de los Caballeros, Guatemala:

“LEONOR: En el cráter del volcán se formó un lago, su nivel sube por instantes y empieza a desbordarse; el agua llega arrolladora...” (p.78).

También, la iluminación del escenario es especificada por el dramaturgo con un valor escenográfico y no con carácter funcional:

“PEDRO: Os desconozco; cualquiera diría que vamos a tomar de nuevo Tenochtitlán. Nunca os vi tan timoratos. Esto deja ver que está haciéndonos falta entrar de nuevo en combate. Buenas noches. (*Toque de clarines y redoble de tambores. Se va haciendo la luz, que vuelve a iluminar las figuras del Fraile y de doña Blanca.*)” (p. 84).

5.1.1. Vestuario

Andueza revive el esplendor del teatro griego:

El vestuario era descriptivo de la condición de los personajes, lo mismo que los adornos. Por ejemplo, los reyes se presentaban con sus coronas y mantos reales. Los actores usaban túnicas y capas de varios tipos... Lo que importaba era que el traje fuera magnífico y no se tomaba en cuenta si iba de acuerdo con el estado del personaje. Para Esquilo, el rey era siempre el rey y aun dominado por el infortunio, su condición real se debía traslucir en un exterior majestuoso. Para Eurípides, un rey en el destierro debía presentarse vestido como un andrajoso. Tal es el caso del mendigo Edipo.

En un principio tal innovación produjo escándalo, pero el paso estaba dado y, poco a poco, el vestuario teatral evolucionó hacia bases más reales.²³⁴

Se estilaba emplear un almohadillado o relleno adentro de la vestimenta para acrecentar la talla y el volumen del personaje porque se miraba desde un gran alcance. El zapato que

²³⁴ *Ibíd.*, p. 27.

usaban los intérpretes era alto: monumentales tapas que proporcionaban imágenes de tallas sobrehumanas. En *Doña Beatriz (La sin ventura)*, en los personajes protagonista y antagonista, se advierte el lujo en sus atavíos como la expresión externa y simbólica del poder, del prestigio español y de la honra que creían merecer y mostrar a los indios por ser los conquistadores. (Véase ilustración número 2).

Ilustración núm. 2: vestuarios.

Doña Beatriz (La sin ventura)

Dirección de Max Aub

Don Pedro de Alvarado

5.2. Actores o hypocrités

Aristóteles señala:

“En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía”²³⁵.

Cuando Esquilo incorporó el segundo actor, éste representó, sucesivamente, diversos personajes en las escenas. Los primeros tres ejecutantes se designaron: protagonista, deuteragonista y tritagonista; es decir, primero, segundo y tercer actor. Estos artistas se nombraron hypocrités o actores; el protagonista, el deuteragonista y los tritagonistas fueron: el que replicaba, el que respondía y los contestadores; y esto se debía a que los griegos eran muy reflexivos en cuanto a lo que era un personaje y lo que era un actor; que fuera el mismo actor, era sólo una circunstancia, lo importante era el personaje.

García Yebra evoca:

“...las personas que ejecutaban la imitación, es decir, los actores, resultaría que el poeta dramático imitaría a los actores, cuando en realidad imita, mediante los actores, a los personajes de la fábula...”²³⁶

En *Doña Beatriz (La sin ventura)* los actores se exhiben por orden de aparición y se designan por el nombre del personaje, relaciones familiares o sociales:

Doña Beatriz de la Cueva, esposa de don Pedro de Alvarado.

Doña Blanca, amiga de doña Beatriz.

El Hermano Gabriel, fraile.

²³⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 140.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 251.

Don Rodrigo de la Cueva, hermano de doña Beatriz.

Don Pedro de Alvarado, esposo de doña Beatriz.

Don Jorge de Alvarado, hermano de don Pedro.

Doña Leonor de Alvarado, hija de don Pedro y de una princesa india.

Soldado 1.º

Soldado 2.º

Dama 1.^a

Dama 2.^a

6. Personajes y caracteres de los personajes

6.1. Personajes

En la representación de la tragedia griega intervenían personajes que asumían la imitación de la acción; había personajes de varias clases: unos eran músicos, otros cantantes, algunos danzarines y varios representantes que encarnaban el papel de *héroes trágicos* o protagonistas, deuteragonista y tritagonistas con la actuación que ya se expuso.

Solórzano, en *Doña Beatriz (La sin ventura)*, no denomina a los personajes con la nomenclatura de protagonista, antagonista o personajes secundarios; pero de acuerdo con la designación empleada por el teatro griego (siglo IV a. C.), yo los clasifico de la siguiente forma, ya que el análisis está basado en la *Poética*.

Doña Beatriz de la Cueva: *Heroína trágica*, protagonista o primera actriz.

Don Pedro de Alvarado: Deuteragonista o segundo actor.

Doña Blanca: Tritagonista o tercer actor.

Doña Leonor de Alvarado: Tritagonista o tercer actor.

Don Jorge de Alvarado:	Tritagonista o tercer actor.
Don Rodrigo de la Cueva:	Tritagonista o tercer actor.
Fraile Gabriel:	Tritagonista o tercer actor.
Damas:	Tritagonistas o actores terceros.
Soldados:	Tritagonistas o actores terceros.

En la actualidad, Bentley refiere críticas sobre los personajes y estos juicios se complementan como apreciaremos:

Así, Bergson manifiesta:

“...la tragedia presenta individuos. Indudablemente, los caracteres secundarios en una tragedia son tipos...”²³⁷

Y Forster califica:

...a los individuos como personajes ‘redondos’ y a los tipos como ‘chatos’, con lo cual pone en evidencia una inequívoca preferencia por los primeros en razón de que responden a situaciones nuevas, y ciertamente vivas, y expresan verdades... los caracteres ‘redondos’ son libres y, por lo tanto, imprevisibles y sorprendentes, mientras que los caracteres ‘chatos’ sólo hacen aquello que deben y que sabemos por anticipado: son magnitudes fijas.²³⁸

De acuerdo a lo expuesto, anteriormente, Doña Beatriz de la Cueva es un individuo o personaje ‘redondo’, responde a situaciones nuevas, vivas o vitales:

“BEATRIZ: Estamos lejos del mundo. Vivimos en este infierno aislados... Cuando veo llegar los barcos cargados de hombres pienso que estamos en la margen de los muertos y que estos que llegan vienen a hacernos compañía. ¡Qué distinto todo en aquella orilla luminosa, la de los vivos: España!..” (p.32).

Doña Beatriz, como personaje ‘redondo’, expresa verdades cuando:

²³⁷ Henri Bergson, citado por Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985, p. 51.

²³⁸ E. M. Forster, citado por Eric Bentley, *op. cit.*, p. 49.

“BEATRIZ: Me parecía que Dios no podía ver con buenos ojos nuestra unión. Y es que yo presentía lo que luego supe de cierto. Pedro tenía una, tenía diez. ¡no sé cuántas mujeres indias! Mi orgullo creció al par que mi asco. Le dije que no volvería a ser realmente su mujer si él no dejaba a esas indias.

BEATRIZ: No es orgullo... Yo no podría compartir mi marido con una india.” (p. 35).

Doña Beatriz es un personaje ‘redondo’, libre en sus decisiones, imprevisible y sorprendente:

“BEATRIZ: Algo me dice que Pedro murió odiándome. Pero el odio es atributo de los fuertes; si él no me hubiese odiado, tal vez no le habría querido. ¿Verdad, Blanca, que tú también sientes que ha llegado el momento? Estoy preparada. ¡Puedes venir, muerte! Para esto he vivido, para verte de cerca, sin temor.

BLANCA: (*Va a la ventana.*) El agua está llegando. Ahora es ya imposible salvarse; si sube unos palmos más...

BEATRIZ: ¿Por qué te has quedado, Blanca? ¡Si me hubieses dejado sola, mi muerte sería sola mía!” (pp. 90-91).

También, don Pedro de Alvarado es un personaje ‘redondo’. Él expone verdades:

“PEDRO: (*Con acento de vitalidad absoluta que ofende a Beatriz.*) ¿No sabes que las mujeres indias son fértiles como estas tierras? Cada vez que un español abraza a una de ellas, un nuevo ser se anuncia a la vida. No puedo evitarlo. Ni quiero hacerlo. Tú no lo comprenderías.” (p. 49).

Don Pedro responde a situaciones nuevas, ciertamente vivas; es un personaje libre en sus resoluciones y consiguientemente, imprevisible y sorprendente:

“BEATRIZ: (*Domina su turbación.*) El señor obispo no quiere más expediciones. Se da cuenta que tus ausencias retardan la afirmación de la fe en lo que ya has conquistado...

PEDRO: (*Inquebrantable.*) No me convencerás... Ni renunciaré a la expedición por ti. No renunciaré a nada por ti...”

PEDRO: (*Inquebrantable.*) ...No renunciaría a nada por ti, porque he renunciado a <ti> definitivamente. No te deseo ya. Creo que después de aquella noche en que me hurtaste tu cuerpo, no volví a desearte nunca. No sabes lo que es el placer ni podrás darlo tampoco. Fuiste mía. Eso basta. Cuando logro algo, dejo de desearlo. (*Se aleja.*)...” (pp. 47, 53).

Bentley afirma:

Hay muchos aspectos de los seres humanos que el autor dramático se ve impedido de expresar debido a exigencias de la trama, del diálogo y del tema, para no hacer mención de la puesta en escena. Esto quiere decir que hay estrictos límites que circunscriben las posibilidades del dramaturgo para crear ya sea sus 'tipos' o sus 'individuos'.²³⁹

Los siguientes personajes secundarios son 'chatos', sólo hacen aquello que deben y que nosotros conocemos por adelantado o sea, estos personajes tienen objetivos y capacidades y delimitadas en sus actuaciones:

Doña Blanca, como amiga y confidente de Doña Beatriz, ha acompañado a su señora a las Indias; Doña Blanca es un personaje con magnitudes fijas, es decir con capacidades y objetivos delimitados en su actuación; Doña Blanca es una amiga fiel, es una mujer resignada y prudente de acuerdo a su posición social de subordinación dentro de la familia de don Pedro de Alvarado:

“BLANCA: ...Cuando llegué..., ¡me asustaban los indios como a una niña! Revivía en mí, todos los días, el estupor de Cristóbal Colón. Ahora en cambio, en unos pocos meses, todo me es familiar...”

BEATRIZ: Estamos lejos del mundo...

BEATRIZ: (*Con aire despectivo.*) No digas cosas absurdas...

BLANCA: (*Acercándose a Beatriz.*) Los sueños viajan con nosotros. Aquí estoy para renovar los tuyos.

BLANCA: (*Con vergüenza de haber sido descubierta.*) ¡Que más da!...

BLANCA: A don Pedro. (*Beatriz, al oír el nombre de don Pedro, se aleja violentamente.*)” (pp. 32-33).

Doña Leonor de Alvarado es otro personaje 'chato' limitado en sus objetivos, sólo hace aquello que debe: pelea su posición social y los derechos que tiene como hija de don Pedro

²³⁹ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 66.

de Alvarado; y además, lucha por el amor de don Rodrigo de la Cueva frente a Doña Beatriz de la Cueva:

“LEONOR: Sí, es cierto; doña Beatriz es buena. Recuerdo el temor que yo tenía cuando le pedí que me dejara usar su nombre; creí que no accedería; pero, contra lo que esperaba, me dijo, un poco secamente, pero con cierta simpatía: ‘Si quieres, puedes llamarte doña Leonor de Alvarado y de la Cueva’.”

BLANCA: (*Sonríe.*) Ya lo ves.

LEONOR: (*Se pone en pie.*) Pero ahora llevaré ese nombre por derecho propio, no como una limosna.

LEONOR: Yo haré lo que tengo pensado hacer. Nos casaremos a pesar de la oposición de doña Beatriz.

BLANCA: ¿Y si no se opusiese?

LEONOR: Se opondrá, estoy segura de que se opondrá. Y yo haré lo que quiero. Rodrigo se casará conmigo.” (pp. 59-60).

Don Jorge de Alvarado, don Rodrigo de la Cueva, el fraile Gabriel, las damas y los soldados son personajes secundarios o ‘chatos’. En sus actuaciones “...hay estrictos límites que circunscriben las posibilidades del dramaturgo para crear ya sea sus ‘tipos’ o sus ‘individuos’...”:

Don Jorge de Alvarado es un personaje ‘chato’. Solórzano lo limita a dos objetivos: la ambición al poder que tiene su hermano, don Pedro de Alvarado; y la pasión que siente por doña Beatriz de la Cueva, su cuñada.

Don Rodrigo de la Cueva es un personaje ‘chato’ limitado, únicamente, al objetivo de enamorar a doña Leonor de Alvarado; en este amor, don Rodrigo reta a su hermana, doña Beatriz de la Cueva.

El fraile Gabriel es un personaje ‘chato limitado, exclusivamente, a beneficiar a la Iglesia con las riquezas obtenidas durante la conquista de las Indias.

Las damas son personajes ‘chatos’ limitadas, solamente, para acompañar en vida y en la muerte a su señora, doña Beatriz de la Cueva.

Los soldados son personajes ‘chatos’ limitados, meramente, para combatir en el campo de batalla con don Pedro de Alvarado.

6.2. Caracteres

Aristóteles precisa:

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente.²⁴⁰

Andueza esclarece lo anterior:

Según Aristóteles el carácter de los personajes debe poseer cuatro condiciones: **bondad, conveniencia, semejanza, igualdad**.

Bueno: el buen carácter se manifiesta en buenos hechos. Cada personaje debe actuar según el carácter que le atribuye el poeta (eminente bueno y elevado en el hábito que haya elegido) ya sea bueno o malo.

Conveniente o apropiado (decoro). El carácter debe ser lo que conviene a cada edad, sexo, condición, empleo, dignidad, obligaciones respectivas tales como las de un amigo, general, consejero. El carácter ha de estar en consonancia con las condiciones naturales y sociales del personaje.

Semejante: El carácter ha de guardar semejanza con la idea. La persona debe poseer costumbres semejantes a las que refiere su historia (si la fábula o hecho es histórico o conocido).

²⁴⁰ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 179-180.

Igual: Consecuente consigo mismo. El personaje ha de ser constante en sostener a lo largo del drama aquel carácter o genio que presentó al principio.²⁴¹

A continuación, exhibo las cualidades esenciales de los caracteres de doña Beatriz de la Cueva y don Pedro de Alvarado, así como de los demás personajes.

Bueno

“...el buen carácter se manifiesta en buenos hechos”; se trata de una bondad moral del personaje y doña Beatriz de la Cueva lo manifiesta en los siguientes coloquios:

“BEATRIZ: ...Sé que me deseas, sé que quieres mi cuerpo, este cuerpo que he conservado sólo para ti...

Doña Beatriz, siempre, ha sido fiel a don Pedro de Alvarado, su esposo y personaje antagónico, a pesar de que don Pedro ha cometido muchas infidelidades.

LEONOR: Sí, es cierto; doña Beatriz es buena. Recuerdo el temor que yo tenía cuando le pedí que me dejara usar su nombre; creí que no accedería; pero, contra lo que esperaba, me dijo, un poco secamente, pero con cierta simpatía: (Si quieres, puedes llamarte doña Leonor de Alvarado y de la Cueva.)” (pp. 54, 59).

El buen carácter de don Pedro de Alvarado se manifiesta en los “buenos hechos”:

“FRAILE: Hombres como don Pedro han hecho la conquista; otros como él nos quitarán estas tierras.” (p. 79).

Desafortunadamente, este *hecho* es el único que encontré sobre la bondad moral del carácter de don Pedro.

²⁴¹ María Andueza, *op. cit.*, p. 110.

Conveniente

“El carácter debe ser lo que conviene a cada edad, sexo, condición, empleo, dignidad, obligaciones respectivas tales como las de un amigo, general, consejero”.

Doña Beatriz, como esposa del capitán don Pedro de Alvarado, ha tenido el privilegio, dentro de sus “obligaciones respectivas” de planificar las construcciones de edificios, iglesias, etc., de la ciudad; porque de acuerdo a su posición social, es la esposa del *fundador* de Santiago de los Caballeros de Guatemala:

“PEDRO: (*Imperturbable.*) Hacemos cosas por separado, pero con el mismo objeto. Deberías aceptarlo así: yo hago las conquistas y tú construyes aquí, en la ciudad. Eso nos une.

BEATRIZ: (*Siente de pronto la diferencia entre ellos y se aleja.*) La construcción de las iglesias no me satisface...” (pp. 47-48).

La dignidad y el orgullo del linaje español de doña Beatriz es innegable en la obra porque ella es sobrina del duque de Alburquerque, aristócrata español:

Doña Blanca y doña Leonor conversan:

“LEONOR: ¿Derrota?

BLANCA: Sí, en su propia carne, en su sangre. Ella, que tanto orgullo tiene de su linaje, tendrá que ver con el tiempo a tus hijos, en los que se mezclarán las sangres que más ha querido y las que más ha odiado.” (p. 61).

Doña Beatriz aclara a doña Leonor por qué se casó con su padre, don Pedro de Alvarado:

“BEATRIZ: Me casé con él por su valor personal, a pesar de su falta de linaje.” (p. 62).

Cuando, doña Beatriz y doña Leonor discuten sobre el matrimonio de doña Leonor con don Rodrigo de la Cueva, hermano de doña Beatriz, ésta pronuncia:

“BEATRIZ: No sabes lo que dices. Tu posición no te permite casarte con un sobrino del privado del rey.” (p. 63).

En el diálogo anterior vislumbra la alcurnia de la soberanía española, la cual es muy significativa para doña Beatriz.

Como “El carácter debe ser lo que conviene a cada edad, sexo, condición...”, doña Leonor quiere vivir en el palacio de don Pedro de Alvarado, su padre; a pesar de la oposición de doña Beatriz para el enlace de doña Leonor y don Rodrigo:

“LEONOR: Si ella lo permite, me quedaré a vivir en palacio.

BLANCA: Debes hacerlo, mientras se acostumbra a la idea de que serás la mujer de don Rodrigo de la Cueva.” (p. 61).

Las “obligaciones respectivas tales como las de un amigo, general” o un capitán como lo es don Pedro de Alvarado, se manifiestan en una personalidad con poder y mando:

“PEDRO: Saldré antes del amanecer. Te tendré al corriente. Mi hermano se quedará en mi lugar. Y, a propósito de tus frailes, no pienses más en ellos. Yo sabré cómo hacerlos venir conmigo. Les prometeré todo el oro de la expedición...” (p. 54).

Semejante

Como “La persona debe poseer costumbres semejantes a las que refiere su historia”, las esposas, de los conquistadores de las ciudades de las Indias, edificaban las más prestigiosas construcciones: las iglesias, el palacio, etc., y doña Beatriz de la Cueva es la esposa del conquistador, don Pedro de Alvarado. En el caso que se presenten personajes históricos, el dramaturgo tendrá que representarlos de forma semejante, como la historia los ha consagrado y se le permitirá embellecerlos.

“PEDRO: (*Imperturbable.*) Hacemos cosas por separado, pero con el mismo objeto. Deberías aceptarlo así: yo hago las conquistas y tú construyes aquí, en la ciudad. Eso nos une.

BEATRIZ: (*Siente de pronto la diferencia entre ellos y se aleja.*) La construcción de las iglesias no me satisface...

BEATRIZ: ...Ni siquiera sabes cuál es la iglesia que lleva tu nombre. Pensé que al menos esa visitarías...” (pp. 47-48).

El capitán don Pedro de Alvarado es la autoridad gubernamental en Santiago de los Caballeros de Guatemala, pero también ejerce el mando en la familia Alvarado, ya que acuerda los matrimonios en la parentela, explícitamente, en las nupcias de su hija, doña Leonor de Alvarado; estas “costumbres semejantes” de la época, entre los españoles que vivían en las Indias, las refiere el dramaturgo Carlos Solórzano en la obra:

“BLANCA: Tu padre te hizo un gran daño al casarte tan joven. Apenas ahora, a los veinte años, puede decirse que empiezas a vivir...

LEONOR: Cuando mi padre me dijo que debía casarme, lo acepté sin entusiasmo, pero también sin desagrado...” (p. 57).

El carácter de don Pedro guarda semejanza con el pensamiento de los conquistadores de la época: el *Adelantado* gasta el oro, que obtiene durante las conquistas en diversas obras ilógicas:

“FRAILE: Don Pedro gasta en empresas descabelladas todo el oro que se adquiere en la conquista, y esto entorpece el engrandecimiento del poder temporal de nuestra Iglesia en estos lugares. Hoy son las islas Molucas, mañana será otra aventura...” (p. 38).

Igual

“El personaje ha de ser constante en sostener a lo largo del drama aquel carácter o genio que presentó al principio”.²⁴²

Doña Beatriz de la Cueva es “constante” en su carácter, porque su tristeza, desaliento, llanto y rencor son evidentes durante toda la obra:

“BEATRIZ: *(A medida que oye a Blanca, aumenta su tristeza hasta volverse inerme.)*...

BEATRIZ: *(En solemne tristeza.)* Loca de mí...

BEATRIZ: *(Con profundo desconsuelo.)* No. Y no sabes lo que es este martirio...

²⁴² *Ídem.*

BEATRIZ: (*Con desaliento.*) Sí; quiere conquistar las islas Molucas...

BEATRIZ: (*Llorando, se pone en pie y va al pie del Cristo con...*

BEATRIZ: (*Otra vez rencorosa.*) Sé que no te interesa este asunto..." (pp. 32, 34, 37, 48, 54).

Don Pedro de Alvarado es "constante" en su carácter. El personaje se distingue cuando demuestra: ira, aspereza, pasión, ansiedad e ironía a través de todo el drama:

"PEDRO: (*Con ira creciente.*) ¿Y has pensado que yo tenía necesidad de pedir algo...

PEDRO: (*Con voz áspera.*) Jorge es mi hermano, y el tuyo...

PEDRO: (*Toda su pasión carnal aparece en la voz.*) ¿Tienes miedo de acercarte a eso...

PEDRO: (*Con ironía.*) ¿Te pidió el señor obispo que...?

PEDRO: (*Ansioso.*) ¿Qué?" (pp. 45, 46, 51, 52).

6.3. Caracteres femeninos

"Las heroínas de la tragedia griega poseen caracteres que saben mantenerse consecuentemente hasta en sus últimos momentos. En general poseen fuertes y extremadas pasiones"²⁴³.

El *orgullo* es un sentimiento distintivo del carácter de doña Beatriz y se exterioriza en la escena de la obra:

"BEATRIZ: Me parecía que Dios no podía ver con buenos ojos nuestra unión. Y es que yo presentía lo que luego supe de cierto. Pedro tenía una, tenía diez, ¡no sé cuántas mujeres indias! Mi orgullo creció al par que mi asco. Le dije que no volvería a ser realmente su mujer si él no dejaba a esas indias." (p. 35).

La *dignidad* de doña Beatriz, también, es categórica y se revela en la obra, cuando doña Leonor se refiere a doña Beatriz:

"LEONOR: (*Reacciona, vehemente.*) Pero sí la quiero; quisiera ser como ella; tener su porte, su dignidad, sus modales.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 111.

BLANCA: No es eso sólo lo que debes amar en ella.” (p. 58).

Además, doña Beatriz, como las heroínas de la tragedia griega, “posee fuertes y extremadas pasiones”:

“BEATRIZ: (*Hace un esfuerzo para dominarse*). Desde el tiempo en que le impuse como condición, para seguir siendo mi marido, la necesidad de que cambiara de vida, no ha vuelto a decirme nada. Los días han ido cayendo sobre mí como gotas de fuego.

BEATRIZ: (*Todo su ardor se desahoga en un tropel de palabras llenas de ardor.*) No sigas..., no sigas... ¿no comprendes que ya no puedo más? No quiero verte partir con una india mientras a mí me desvela, me quema tu recuerdo. Es cierto que te he hecho esperar..., pero... si te quedas... (*Se detiene, asustada*).

BEATRIZ: (*Con un frenesí cercano a la demencia.*) ¡Óyeme! Estoy gritando mi desventura, tienes razón; estoy gritando lo que siempre me dije en voz baja sin atreverme a hacerlo: seré tuya otra vez..., seré tuya... (*Enloquecida.*) No me has oído bien... (*Como desvariando.*) Sé que me deseas, sé que quieres mi cuerpo, este cuerpo que he conservado sólo para ti.” (pp. 34, 52, 54).

6.4. Caracteres masculinos

“Los caracteres masculinos están llevados al límite y sobrecogen por su firmeza en el cumplimiento de las decisiones costosas hasta la muerte”.²⁴⁴

Don Pedro de Alvarado fue un hombre, según los cronistas históricos, violento:

“PEDRO: Bien sabéis que mi pecado fue la violencia. Pero no sé si fue en verdad un pecado. Mi cuerpo y mi alma vibraban de un modo especial en la lucha: fui hecho así. ¿Es esto pecado?...

PEDRO: Me arrepiento, hermano, de haber pensado sólo en mí. Me arrepiento ahora al morir... Pero, mientras vivía, eso hizo posible muchas cosas.” (p. 81).

El carácter masculino de don Pedro de Alvarado “hizo posible” la conquista de Cuba, las costas de Yucatán, del Golfo de México y gran parte de América Central en el “cumplimiento de las decisiones costosas hasta la muerte”.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 113.

6.5. Caracteres secundarios

“Junto a los héroes y protagonistas aparecen los caracteres secundarios que se muestran mediocres. Caracteres contrastados de menor fuerza que los primarios”.²⁴⁵

Doña Blanca: es “mediocre”, nunca vivió su propia vida; y además amó al esposo de su amiga, Doña Beatriz, lo cual sugiere un carácter insignificante:

“BLANCA: Viví siempre de tu vida: tú hacías las cosas, yo las juzgaba. Tú eras la fe, yo la razón de una misma vida; si hemos de morir, debemos morir juntas. Las dos hemos querido a Pedro. Sin él, el mundo está vacío...”

BLANCA: Nunca fue tuyo de tanto pensar en ti misma; nunca fue mío de tanto pensar en los demás.” (pp. 90-91).

Otro personaje “mediocre” es don Jorge de Alvarado. Es codicioso y acosa, sexualmente, a doña Beatriz de la Cueva, su cuñada:

“BEATRIZ: Nunca os oí nada que no me recuerde vuestra codicia...”

JORGE: Si al menos quisierais entender lo que significaría estar juntos. Vos y yo (*Se adelanta.*) ¿Comprendéis lo que quiero decir? ¡Vos y yo!...

BEATRIZ: ¡Callaos! ¡Salid!

JORGE: (*Se adelanta, implacable.*) Sabéis que os quiero y no os atrevéis a mirarme. Tenéis miedo. Esa es vuestra desgracia: el miedo. Sois la mujer de Pedro sin serlo realmente y sin atreveros a dejarlo de ser. (*Se acerca más, ella está impotente.*) Pero yo haré que perdáis ese miedo. Tenéis que perderlo. (*La abraza.*)” (pp. 70-72).

Además, don Jorge hostiliza a los indios durante las invasiones de las ciudades; así, como envidia el poder de su hermano, el capitán don Pedro de Alvarado:

“BLANCA: Ten cuidado. Háblale con todo rigor; él sí lo merece. No hagas como otras veces; delante de los hombres pierdes a menudo tu temple. Don Jorge ha hostilizado a los indios, los ha despojado...”

JORGE: ...Don Pedro es el mayor y logra antes lo que los dos deseamos al mismo tiempo. Y, sin embargo somos idénticos...

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 11.

JORGE: Él tiene el poder, eso es todo. Si yo lo tuviese...” (pp. 68-69).

El Hermano Gabriel es el fraile que refleja la hipocresía, doblez o fingimiento del carácter “mediocre”:

“FRAILE: Las he aprobado mientras eran útiles a nuestra iglesia (*con hipocresía*) y a Dios Nuestro Señor.” (p. 38).

En la época de Hipócrates (460-377 a. C.), *Padre de la Medicina*, los griegos habían desarrollado un sistema interpretativo del mecanismo de producción de las enfermedades, establecido en una teoría; el principio médico básico fue la *Teoría de los cuatro humores orgánicos*, según la cual, todos los fluidos orgánicos están compuestos, en proporción variable, por sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra; según la proporción propia de los cuatro humores de cada individuo, se clasificaba a éstos en sanguíneo, colérico, melancólico y flemático:

Teoría de los cuatro humores orgánicos

Humor	Órgano	Adjetivación antigua	Características antiguas
Sangre.	Hígado.	Sanguíneo.	Valiente, esperanzado, amoroso.
Bilis amarilla.	Vesícula biliar.	Colérico.	Fácil de enojar, mal, temperamento.
Bilis negra.	Bazo.	Melancólico.	Abatido, soñoliento, irritable.
Flema.	Cerebro/pulmón.	Flemático.	Calmado, indiferente.

Después, Aristóteles (384-322 a. C.) sustentó:

“...todos los hombres, afirma: que han sobresalido en algún terreno, han sido melancólicos.”²⁴⁶ Como doña Beatriz de la Cueva, heroína de la obra.

En la actualidad, el carácter se define: “(Del griego carácter, signo grabado.) 1. En el sentido de personaje (actualmente un tanto arcaico), los *caracteres* de la obra constituyen el conjunto de rasgos psicológicos y morales de un personaje. ARISTÓTELES **opone** este

²⁴⁶ Aristóteles, *op.cit.*, p. 63.

término a la fábula: los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como ‘aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales’ (*Poética*, 1450.^a).²⁴⁷

El día de hoy se pueden estudiar las expresiones del carácter de la protagonista, doña Beatriz de la Cueva, y del antagonista, don Pedro de Alvarado, según las designa el dramaturgo Carlos Solórzano por medio de la lingüística: “...en el campo semántico hay a la vez un campo léxico constituido por el conjunto de los lexemas, y un campo conceptual o nocional, que es el de las ideas denotadas”.²⁴⁸

“Sema es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de *significación*...

Un sema es un rasgo distintivo de un *semema*. Un semema es el conjunto de los semas, o sea de los ‘rasgos semánticos pertinentes’, que generalmente se realizan en un *lexema*, esto es, en una *palabra*...²⁴⁹

El campo semántico se empleará para valorar a los semas o rasgos distintivos de los lexemas o adjetivos del carácter de la protagonista y el antagonista. El campo semántico, únicamente, será un instrumento de apoyo para interpretar algunas conclusiones. (Véase esquemas número 4 y 5).

²⁴⁷ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 79.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 450.

Ricardo Urbina Méndez, Psiquiatra de la Universidad Nacional Autónoma de México, advierte en los campos semánticos que doña Beatriz de la Cueva tiene un *carácter melancólico*; ella es rencorosa, suplicante, llorona, triste y sufre desaliento. Don Pedro de Alvarado tiene un *carácter colérico*; él es irónico, burlón, iracundo, áspero, despectivo, irritable, enfadado, gritón, cruel, brutal y, además padece de ansiedad.

6.6. Tipos teatrales

El teatro griego llamó tipos teatrales a los personajes copiados de un modelo o tipo y son figuras redundantes en una obra dramática que responden al automatismo. Cuando los tipos están en la escena, los espectadores inmediatamente reconocen su posición social, su temperamento y los diferencian por sus rasgos delimitados, aunque se excluyan los esenciales. “Estos tipos aparecen frecuentemente como en la vida. Por ejemplo, el mensajero, el sacerdote de Zeus, el pastor, el rey, el heraldo, el amigo, el criado, la nodriza, la reina, el pedagogo, el atalaya, el adivino, la Pitia, sacerdotisa o vidente de Apolo”.²⁵⁰

En *Doña Beatriz (La sin ventura)* se muestran varios de estos tipos: los soldados 1.º y 2.º que participan en los coloquios de la escena primera del acto tercero, los cuales conversan con el capitán don Pedro de Alvarado sobre el temor que sienten durante los combates y la expedición prometida a las Molucas; otros tipos son las damas 1.ª y 2.ª de doña Beatriz de la Cueva, cuya intervención es en la escena sexta del acto tercero, cuando ven llegar el agua del diluvio, ya incontenible, e intentan salvarse, pero es imposible.

Las acotaciones y diálogos no describen impresiones del carácter de estos tipos, ya que los concurrentes y lectores de la obra distinguen su condición social y sus acciones están delimitadas en el drama.

²⁵⁰ María Andueza, *op. cit.*, p. 116.

7. Melodía o melopeya

Aristóteles define:

“Llamo ‘elocución’ a la composición misma de los versos, y ‘melopeya’, a lo que tiene un sentido totalmente claro”.²⁵¹

García Yebra explica lo anterior:

La melopeya o ‘composición del canto’ que, según 50b15-17, es el más importante de los aderezos de la tragedia, superior a la decoración, es anterior a la tragedia misma, pues el ditirambo era un *himno cantado* en honor a Dionisio... Para Aristóteles era tan claro el sentido de ‘melopeya’, que toda explicación le parecía superflua. Para nosotros, desgraciadamente, no está nada claro. No conocemos la música del teatro griego, y sabemos muy poco de la música griega en general.²⁵²

Y Andueza declara:

“Por lo general, cuando se recurre al canto, es porque los actores se hallan bajo los efectos de una emoción que el lenguaje hablado no traducirá de una manera suficientemente expresiva”.²⁵³

El coro de la tragedia griega interpretaba en sus cantos lo que ocurría en las escenas como acontece con el canto del romance de doña Blanca, que refiere una congoja análoga a la de doña Beatriz. “En la tragedia había partes cantadas que el coro ejecutaba, acompañado de instrumentos rítmicos: címbalos, tímpanos, flautas, sistros, melos, etc. El canto estaba impregnado de poesía”;²⁵⁴ como el canto de doña Blanca está “impregnado de poesía”:

“BLANCA: (*Canta a telón corrido la mitad de las estrofas del romance, anónimo del siglo XVI. La cortina se descorre lenta mientras Blanca termina la canción.*)

²⁵¹ Aristóteles, *op.cit.*, p. 146.

²⁵² *Ibid.*, p. 266.

²⁵³ María Andueza, *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

Triste está la dama, triste,
triste está, que no riendo.
Asentada en su estrado,
frangas de oro está tejiendo.
Las manos tiene en la obra
y el corazón comidiendo*.
Los pechos l'están con rabia
ansiosamente batiendo.
Lágrimas de los sus ojos,
hilo a hilo van corriendo.
Palabras muy lastimeras
por su boca están diciendo.” (p. 31).

*pensando

En el siguiente diálogo entre don Pedro de Alvarado y uno de sus soldados, apreciaremos en la acotación, un indicador musical:

“SOLDADO 2.º: Procuraré hacerlo. Así el verdadero temor me agrandará, a mí también, las fuerzas. (*Se levantan.*)

PEDRO: Os desconozco; cualquiera diría que vamos a tomar de nuevo Tenochtitlán. Nunca os vi tan timoratos. Esto deja ver que está haciéndonos falta entrar de nuevo en combate. Buenas noches. (*Toque de clarines y redobles de tambores. Se va haciendo la luz, que vuelve a iluminar las figuras del Fraile y de doña Blanca.*)” (p. 78).

En la tragedia griega, “Héroes que, primeramente, proclamaban su infortunio al son de la flauta; luego, dialogaban sobre el mismo.”²⁵⁵ De forma semejante, don Pedro de Alvarado, personaje antagonista, discute las estrategias de combate con sus soldados al “*Toque de clarines y redobles de tambores*”.

Sobre el teatro griego, Andueza recuerda:

“El coro alababa y rogaba a los dioses, profetizaba el porvenir, esparcía sabiduría y conseguía que todo el clima del drama se impregnase de altísima poesía”,²⁵⁶ de igual forma, doña Beatriz, doña Blanca y sus damas imploran en coro, unas plegarias a la virgen antes

²⁵⁵ María Andueza, *op. cit.*, p. 33.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

de morir. Hay que recordar que el vocablo coro se define: (Del griego *choros* y del latín *chorus*, grupo de bailarines y cantantes, fiesta religiosa):²⁵⁷ También, es valioso evocar, que Sófocles elevó a quince el número de miembros del coro, perfeccionando así la tragedia griega.

“BEATRIZ: Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz (La sin ventura) y que vuelva a nacer, en tu seno, la dichosa, la beatífica doña Beatriz de la Cueva. (*Se hace la penumbra. Rezan unas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento.*)

Virgen venerada, ruega por nosotros.
Virgen inmaculada, ruega por nosotros.
Virgen prudentísima, ruega por nosotros.
Virgen madre, ruega por nosotros.” (pp. 91-92).

El coro anterior finaliza la tragedia de *Doña Beatriz (La sin ventura)*. Este coro finaliza el ruido con el silencio: “(*Se hace la penumbra. Rezan unas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento*)”.

El cierre de *Doña Beatriz (La sin ventura)* demuestra una semejanza con el final de la tragedia de *Edipo Rey*, porque también concluye con un coro: “La forma dramática más antigua sería la recitación del corista principal”:²⁵⁸

“CORO.- Habitantes de mi patria Tebas, mirad a Edipo hoy. Fue el más perito en resolver enigmas, pudo llegar a ser el más alto de los hombres. El que lo miraba sentía envidia por su dicha y su altura.

Y ved a qué abismos lo precipitó el ruedo del Destino.

A quien no ha visto aún la luz del final día, jamás le llaméis dichoso. Dejad que vaya al seno de la muerte, sin haber gustado la amargura del dolor de la vida.” (Sófocles, *Las siete tragedias*, p.149).

La *Poética* reconstruye: “...la tragedia tiene como partes cuantitativas el *prólogo*: todo lo que precede al primer canto del Coro; la *párodos*, o canto de entrada del Coro; los *episodios*: lo que está entre dos cantos o intervenciones corales del Coro, llamadas

²⁵⁷ Patrice Pavis, *op. cit.*, p.100.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 101.

estásimos; el *éxodo*, o canto de salida, y el *epílogo*, canto final que resume la idea y cierra la obra”.²⁵⁹

En *Doña Beatriz (La sin ventura)*, doña Blanca “*Canta a telón corrido la mitad de las estrofas del romance, anónimo del siglo XVI*” como si fuera “*la párodo*, o canto de entrada del Coro.” El “*Toque de clarines y redobles de tambores*” como “lo que está entre dos cantos o intervenciones corales del Coro, llamadas *estásimos*.” Y las “*jaculatorias, que se van apagando*” como el “...*commoi* eran los gemidos y lamentaciones del coro cuando suceda la catástrofe.”²⁶⁰

“Virgen venerada, ruega por nosotros.
Virgen inmaculada, ruega por nosotros.
Virgen prudentísima, ruega por nosotros.
Virgen madre, ruega por nosotros”.

El coro invoca el “*epílogo*, canto final que resume la idea y cierra la obra” como en el teatro griego porque el coro también se precisa como el conjunto de religiosos o religiosas que reunidos cantan o rezan los divinos oficios.

²⁵⁹ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 144.

²⁶⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 282.

**En Santiago de los Caballeros el 10 de septiembre de 1541:
el legendario volcán de agua Hunapú hizo erupción.
El palacio de don Pedro de Alvarado está, hoy en día,
enterrado a varios metros debajo de la tierra.**



Actualmente: Municipio de Ciudad Vieja, Sacatepéquez, Guatemala

Ilustración núm. 3

CONCLUSIONES

Toda introducción y análisis de una tesis suponen una conclusión. *Doña Beatriz (La sin ventura)* es el drama realista, histórico y contemporáneo (1949) de un relato verdadero acaecido en Santiago de los Caballeros de Guatemala (1541), cuyos personajes son doña Beatriz de la Cueva y don Pedro de Alvarado; este relato dramático manifiesta los conflictos entre los personajes, enmarcados por las nuevas costumbres de las Indias frente a las tradiciones de España.

Después de haber realizado el análisis de *Doña Beatriz (La sin ventura)* propuesto en la metodología, basado en la *Poética* de Aristóteles, auxiliado con la obra *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega* de Andueza y en los elementos de diversos métodos literarios contemporáneos, es el momento de proporcionar e interpretar los resultados obtenidos durante el desarrollo de este estudio.

El relato biográfico de Carlos Solórzano me permitió advertir la extensa cultura dramática del escritor. Además, observé que la estadía del dramaturgo en Europa y Estados Unidos le proporcionaron la ventaja de confrontar la antigua y la nueva prosperidad teatral del mundo. También percibí que la licenciatura de arquitectura le facilitó a Solórzano la base segura del conocimiento de las líneas y formas de una obra arquitectónica; y es así como Solórzano concibió las obras arquitectónicas en trazos mentales y luego las trasladó a edificaciones. De la misma forma, los estudios literarios le proporcionaron al dramaturgo la capacidad de escribir relatos teatrales: primero con imágenes mentales y posteriormente las trasladó a la ficción literaria o al relato histórico del drama como lo es *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

Doña Beatriz (La sin ventura) es un relato dramático del conflicto conyugal entre la protagonista doña Beatriz de la Cueva y su esposo, el conquistador español don Pedro de

Alvarado, en el cual el desenlace del drama es, a mi juicio, una *tragedia*, porque incluye los evidentes contenidos de ésta, referidos en la introducción de este trabajo y que Alatorre recuerda así: “Esta es una de las constantes temáticas de la tragedia: la eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar el progreso humano”.

Además, considero que *Doña Beatriz (La sin ventura)* es una *tragedia* porque:

1.º En el *desventurado amor* de doña Beatriz de la Cueva por su esposo don Pedro de Alvarado se da la “...eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar el progreso humano”, porque don Pedro ya no desea ni quiere a su esposa; pero cuando él está agonizando, reconoce que sí quiere a su cónyuge; no obstante, doña Beatriz sí lo desea y lo quiere. Así, la contradicción entre las fuerzas de los deseos y sentimientos colisionan y crean la *desventura* de Doña Beatriz de la Cueva.

2.º La *infortunada muerte* de don Pedro de Alvarado, acaecida en un *accidente*, es una adversidad del destino o una “oposición de las fuerzas” que coartaron al *Adelantado* a proseguir sus conquistas territoriales que tanto él deseaba.

3.º La *trágica* muerte de doña Beatriz de la Cueva ocurrida durante el *torrente de la fuerza de la naturaleza* y la *salvación de doña Leonor de Alvarado*, única sobreviviente de la inundación de Santiago de los Caballeros de Guatemala, constituyen: “El trance que se opera entre la caída de un orden antiguo, el desorden y la instauración de un nuevo orden es, finalmente, un concepto que representa el devenir histórico y la relación dialéctica entre sociedad e individuo”.

Recordemos este “trance” en las palabras de Solórzano:

“DOÑA BLANCA: No quedará nada: ni don Pedro, ni de tu fe, ni el oro de don Jorge, ni el esplendor de España. ¡Sólo Leonor..., Leonor!... ¡Leonor! Eres lo único que quedó de estas

conquistas. Este momento de nuestra muerte será para ti como otro nacimiento.” (pp. 90-91).

Cuando Santiago de los Caballeros no había sido conquistada, constituía el orden antiguo; el desorden lo establece la revuelta de la conquista española y la instauración de un nuevo orden acontece después de la inundación, cuando mucha gente fallece y la única que subsiste es doña Leonor de Alvarado, mestiza de sangre española e india tlaxcalteca; mestiza que representa el acaecer histórico y un nuevo razonamiento en el pensamiento de una nueva sociedad de individuos *mestizos*. A mi juicio, un *mestizaje simbólico* surge con la sobrevivencia de doña Leonor de Alvarado en *Doña Beatriz (La sin ventura)*.

Y Alatorre evoca:

El personaje trágico siempre representa al primero o al último que transita por cierto camino; también representa aquellas pasiones que pueden ser propias del hombre de cualquier época, pero que en la tragedia, van a revestir una especial gravedad porque no favorecen a la coyuntura histórica.²⁶¹

Doña Beatriz de la Cueva, personaje trágico de la obra, es la primera y la última que “transita por cierto camino”: transita durante el drama desde la primera escena del acto primero hasta la séptima escena del acto tercero o último. A mi criterio, en *Doña Beatriz de la Cueva* sí están encarnadas las pasiones naturales del hombre que en la *tragedia* enaltecen los insólitos conflictos, pero no benefician el enlace lógico histórico del drama; estas pasiones o caídas humanas se aprecian en el esquema número 4 y son: la ironía, el rencor, la burla, la melancolía, la tristeza, el desaliento, el desprecio, el desafío, etc. Además, estas emociones exaltan los conflictos del drama.

En mi propósito de analizar la tragedia de *Doña Beatriz (La sin ventura)* con elementos de la *Poética* de Aristóteles, auxiliada con la obra didáctica *Análisis de obras de teatro I. La tragedia griega* de Andueza y elementos de diversos métodos literarios contemporáneos

²⁶¹ *Ídem.*

con el fin de asumir una postura de enriquecimiento al análisis literario, concluyo también lo siguiente:

Sí fue posible analizar a *Doña Beatriz (La sin ventura)* con elementos de la *Poética* de Aristóteles, porque, reitero, la obra teatral es una *tragedia*. Durante el análisis de la *fábula* aristotélica me fue posible agrupar los *nudos* aristotélicos por medio de los *conflictos*, porque Alonso de Santos define:

“Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral.”²⁶² Y esta “tensión entre dos partes” o conflictos, yo los agrupé en *nudos* aristotélicos, porque Pavis expone: “Nudo, conjunto de conflictos que obstruyen la acción, se opone al *desenlace* que la libera.”²⁶³ Con los conceptos citados, realicé el estudio y fue posible vincular los elementos de la *Poética* con elementos literarios contemporáneos y enriquecer el análisis de *Doña Beatriz (La sin ventura)*. Cuando estudié el *desenlace* aristotélico, procedí de igual manera completándolo con el *clímax* porque:

Aristóteles expone sobre el desenlace:

“Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin...”²⁶⁴ Y es lo único que el filósofo precisa respecto al desenlace.

Y Ceballos complementa sobre el “...fin...” citado, anteriormente por Aristóteles:

El *clímax* no es el momento más ruidoso sino el más significativo y por tanto, el momento de máxima tensión; es el punto en el cual la acción alcanza su más alto desarrollo y culminación. Si la obra fue concebida en sentido de una progresión dramática continua, su *clímax* deberá situarse hacia el final y será el punto culminante en emoción, dramatismo e intensidad. Después del *clímax*, no habrá más que escenas de descenso, distensión y vuelta a la realidad.²⁶⁵

Y así el concepto de *clímax* enriqueció el estudio.

²⁶² José Luis Alonso de Santos, *op. cit.*, p. 107.

²⁶³ Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 335-336.

²⁶⁴ Aristóteles, *op. cit.*, p. 191.

²⁶⁵ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 275.

Cuando efectué el análisis de la *dicción* aristotélica, me percaté durante el estudio del lenguaje retórico que Solórzano, en su propósito estilístico de enfatizar varios de los conflictos dramáticos, empleó especialmente dos figuras retóricas: la comparación y la reticencia. En la obra hallé 47 diálogos de comparación y 56 de reticencia. Con tal cantidad de comparaciones, deduzco que el escritor quiso realzar los conflictos, exponiendo mediante el adverbio comparativo *como* la relación de homología que entrañan estos diálogos; de tal modo que, mediante el recurso de la comparación produjo el acercamiento de los conflictos; además deduzco que el dramaturgo empleó esta figura retórica porque *Doña Beatriz (La sin ventura)* es un hecho histórico y forzosamente tenía que exponer la relación que confrontaba la vida en España con la de las Indias y el pensamiento español con el pensamiento de la raza india de América; también debemos recordar que cuando Solórzano era niño, él experimentó vivencias en la hacienda de su padre en San Marcos, Guatemala, durante la convivencia con los indios que cultivaban el café; y yo juzgo que, indudablemente en la mente del infante y en la del escritor adulto, siempre se hicieron constantes comparaciones sobre los modos de vida y razonamientos culturales entre el hombre europeo y el indio americano.

Los conflictos comparables que encontré en *Doña Beatriz (La sin ventura)* son:

Doña Beatriz de la Cueva compara a las Indias con España; compara su estado de soledad personal en relación con el abandono en el que la tiene su esposo, don Pedro de Alvarado, a quien asemeja con una fortaleza; ella siempre está comparando a las mujeres indias con los animales y con el pecado; doña Beatriz compara lo que sucede con lo que ella quisiera que fuese; también iguala a todos los mestizos con los locos, y ella se compara a sí misma como una semilla arrojada con el puño cerrado sobre un mundo de rocas y de fuego que guarda una luz que nadie ve, pero que a ella le quema.

Don Pedro de Alvarado compara a las mujeres indias con las tierras fértiles como las tierras que él y los demás españoles han despertado para el cultivo; compara las tierras que hubiesen sorbido la sangre de la conquista con la grandeza de la virginidad; el *Adelantado* se asemeja con la codicia y siente que en él se ejecuta un mandato de alguien, que él mismo no sabe definir.

Doña Leonor de Alvarado se compara con doña Beatriz de la Cueva por el porte, la dignidad y los modales de ésta última; no obstante, doña Leonor piensa que es mejor no ser como doña Beatriz porque ésta no supo mantener a su padre como esposo.

Doña Blanca compara el odio que siente doña Beatriz con la lluvia que los amenaza; compara a todos, incluyéndose ella misma con esos juguetes infantiles tirados por dos cuerdas en sentidos opuestos.

Sobre la reticencia, yo estimo que Solórzano usó esta figura en los diálogos para omitir un vocablo u oraciones, lo que produce la ruptura del coloquio y lo deja inconcluso y así, el diálogo pierde parte de su sentido; porque *Doña Beatriz (La sin ventura)* es un hecho histórico dramatizado en el cual la redacción de los diálogos de los personajes de la obra debió ser muy apegada a las conversaciones reales de las personalidades y los conflictos históricos; yo reflexiono que ni Solórzano pudo adivinar el pensamiento exacto de estas personalidades históricas porque estos razonamientos son muy humanos; y a mi juicio, el ser humano es incomprensible ante las exaltaciones de las pasiones por lo que se ignoran los vocablos o enunciados *textuales* de estos coloquios.

Con la intención de enriquecer el estudio literario utilicé elementos de métodos literarios contemporáneos como son: el *tema*, los *apartados del tema*, la *intertextualidad* que permitió relacionar la historia de los cronistas con el relato dramático, las *unidades de*

tiempo y lugar, las *acciones de carácter*, el *conflicto* y el *clímax*, porque hay que recordar que la *Poética* son apuntes del siglo IV a. C., y posteriormente surgieron estructuras dramáticas que juzgué primordiales para mi objetivo.

Sobre los alcances y las limitaciones de la metodología del análisis de *Doña Beatriz (La sin ventura)* concluyo lo siguiente:

Alcances:

1.º La metodología sí permitió analizar la tragedia de *Doña Beatriz (La sin ventura)* porque tuvo como base una obra que instauró la tragedia: la *Poética* de Aristóteles; además, hay una obra didáctica que auxilia estos análisis titulada el *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega* y elementos de diversos métodos literarios contemporáneos, que permitieron examinar elementos dramáticos actuales que complementaron el estudio.

2.º La *Poética* de Aristóteles, obra del siglo IV a. C., presenta elementos de la tragedia griega, los cuales son los mismos que detalla Alatorre, dramaturga contemporánea, en el *Análisis del drama* y son: el conflicto, la catarsis, el error trágico, el personaje trágico protagonista y antagonista, el carácter y el lenguaje.

Limitaciones:

A mi criterio no hubo ninguna limitante en la metodología porque se integraron la *Poética*, obra que describe la *estética* de la tragedia, con el *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega*, obra que también describe a la tragedia, pero *didácticamente*. La metodología permitió exhibir la *estética* y la *didáctica* de la tragedia no contempladas en el objetivo de estudio.

Por otra parte hay que recordar que Carlos Solórzano, como vanguardista, utiliza en otras obras el psicoanálisis en los conflictos que tienen su origen en el inconsciente como los sueños, deseos, las esperanzas y fantasías; también aplica elementos existencialistas como la responsabilidad del individuo ante sí mismo, la sociedad y Dios; y emplea el expresionismo para manifestar la angustia personal y las preocupaciones de orden religioso y social en los cuales aparecen ritos indígenas, valores morales y éticos del hombre. Los elementos de vanguardia presentes en *Doña Beatriz (La sin ventura)* no los hice evidentes porque no correspondían al estudio.

En lo personal, la *Poética* de Aristóteles me ha maravillado ya que la exposición de la tragedia me ha instruido en los valores humanos y estéticos como son la catarsis y la poesía. En mi opinión, la parte más importante de la tragedia es la catarsis, porque ella constituye un elemento social y humano, ya que el público sufre por lo que vio o leyó en las escenas; por lo tanto, la catarsis es verdadera en la obra teatral cuando cumple su función humana en el interior del alma del espectador o lector: purificar o liberar las pasiones provocadas por los estímulos externos, los cuales son creados dentro del argumento dramático.

A mi juicio Carlos Solórzano es un dramaturgo multidisciplinario porque ha incursionado como escritor en la novela, el ensayo, la crítica teatral, en publicaciones periódicas y el drama. Solórzano ha enriquecido las letras mexicanas, las guatemaltecas y el mundo literario, porque sus obras han sido reconocidas, traducidas a varios idiomas y estudiadas por críticos literarios que han consolidado el trabajo intelectual del escritor.

“¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella desaparece la poesía! ¡Silencio!”

(Nietzsche, *Obras inmortales*, p.1218).

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Solórzano, Carlos. *Teatro*. México, UNAM, 1992, pp. 320.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México. Escenología, 1999, pp. 128.

Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid, Castalia, 1998, pp. 485.

Andueza, María. *Análisis de obras de teatro 1. La tragedia griega*. México, Kapelmex, 1997, pp. 143.

Aristóteles. *El arte poética*. Ed. Trilingüe. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974, pp. 542.

---. *Poética*. Trad. José Goya y Muniain. Colección Austral. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 93.

---. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México, UNAM, 1970, pp. xxxvii, 47, CXXVII.

---. *Poética*. Trad. Salvador Mas. México, Colofón, 2001, pp. 134.

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana Ma. Moix. México, Tusquets, 1995, pp. 154.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Trad. Atheneum de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1985, pp. 326.

Bergson, Henri. Citado por Eric Bentley. *La vida del drama*. Trad. Atheneum de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1985, pp. 326.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2001, pp. 520.

Biblioteca "Goathemala" de la Sociedad de Geografía e Historia. *Libro Viejo de la Fundación de Guatemala y papeles relativos a D. Pedro de Alvarado*. Vol. XII. Guatemala, 1934, pp. 403.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 583.

- Carreter, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. México, Grupo Patria Cultural, 2000, pp. 205.
- Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. 2.^a ed. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 180.
- Casaús Arzú, Marta, *Guatemala: linaje y racismo*, Costa Rica, Flacso, 1995, pp. 343.
- Ceballos, Edgar. *Principios de construcción dramática*. México, Gaceta, 1995, pp. 490.
- Dauster, Frank. Citado por Esteban Rivas. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. Colección Galería Teatral. México, [s.n.], 1970, pp. 181.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa, 2002, pp. 701.
- Díaz Roig, Mercedes. *El Romancero viejo*. México, REI, 1987, pp. 303.
- Feliciano, Wilma. *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. México, UNAM/FFL, 1995, pp. 257.
- Field, Syd. *El libro del guión*. Tr. Marta Heras. Madrid, Plot, 1995, pp. 213.
- Forster, E. M. Citado por Eric Bentley. *La vida del drama*. Trad. Atheneum de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1985, pp. 326.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Bibliograph, 1985, pp. 321.
- Grupo μ . *Retórica general*. Trad. Juan Victorio. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 316.
- Ionesco, Eugène. *El porvenir está en los huevos. Jacques o la sumisión. Víctimas del deber. Amadeo o cómo librarse de él*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 220.
- Knapp Jones, Willis. Citado por Esteban Rivas. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. Colección Galería Teatral. México, [s.n.], 1970, pp. 181.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. 2.^a ed., Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 228.
- Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid, Verbum, 2002, pp. 333.
- López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias*. Vol. I, España, ORBIS, 1985, pp. 320.
- Meade de Angulo, Mercedes. *Doña Luisa Teohquilhuastzin, mujer del Capitán Pedro de Alvarado*. México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1994, pp. 104.
- Milla, José. *Historia de la América Central: desde el descubrimiento del país por los españoles, 1502, hasta su independencia de la España, 1821. Precedida de una noticia*

histórica relativa a las naciones que habitan la América Central a la llegada de los españoles por Salomé Jil (seud.). Vol. I, Guatemala, Nacional, 1937, pp. 228.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español.* Vol. II, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1998, pp. 1597.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Obras inmortales.* Trad. Enrique Eidesltein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón. Vol. 3. España, Edicomunicación, 2003, pp. 1171-1734.

Partida Tayzán, Armando. *La vanguardia teatral en México.* México, ISSSTE, 2000, pp. 158.

---. *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos.* México, UNAM, 2004, pp. 237.

---. *Se buscan dramaturgos.* Vol. II, México, CONACULTA, 2002, pp. 297.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología.* Trad. de Fernando de Toro. México, Paidós, 1984, pp. 605.

Peña, Margarita. *Alegoría y auto sacramental.* México, UNAM, 1975, pp.157.

Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-198.* Escenología. Vol. II. México, Gaceta, 1993, pp. 432.

Recinos, Adrián. Introducción. *Memorial de Sololá. Anales de los cakchiqueles. Título de los señores de Totonicapán.* Trad. P. Dionisio José Chonay. México, FCE, 1950, pp. 303.

---. *Pedro de Alvarado. Conquistador de México y Guatemala.* México, FCE, 1952, pp. 263.

Remesal, Fray Antonio de. *Historia general de las Indias occidentales y particular gobernación de Chiapas y Guatemala.* Vol. I. Madrid, Atlas, 1964, pp. 389.

Ruiz Lugo, Marcela. Ariel Contreras et al. *Glosario de términos del arte teatral.* México, Trillas, 1983, pp. 244.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España.* México, Porrúa, 1999, pp. 1093.

Saz, Agustín del. Citado por Esteban Rivas. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano.* Colección Galería Teatral. México, [s.n.], 1970, pp. 181.

Sófocles. *Las siete tragedias.* México, Porrúa, 2003, pp. 298.

Solórzano, Carlos. Citado por Esteban Rivas. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano.* Colección Galería Teatral. México, [s.n.], 1970, pp. 181.

Viera, Virgilio Ariel. *La composición dramática.* México, UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1989, pp. 294.

HEMEROGRAFÍA

Andrea, Pedro F. de. "Carlos Solórzano. Bibliografía." *Hojas de Volantes de la CLE*. 1970, núm. 7, p. 8.

Dauster, Frank. "Hacia el teatro nuevo: Un novel autor dramático". *Hispania*. 41-2, may. 1958, p. 170.

Foppa, Alaíde. *La sin ventura*. Guatemala, S. Aguado-Andreut, 1955, pp. 33-34.

Garza, Mercedes de la. "Naguales mayas de ayer y de hoy". *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. XVII. 1987, pp. 89-105.

Solórzano, Carlos. *Significado del teatro en la vida universitaria de América Latina*. México, Unión de universidades de América Latina, 1972, pp. 8.

---. Entrevista. "Carlos Solórzano ou le désarroi des pantins". *Le Monde*. Por Claude Fell. París, abr. 5, 1969, p. VII.

FUENTES ELECTRÓNICAS

<<http://www.prensalibre.com/pl/2003/junio/08/58025.html>> 8 jun. 2003.

<http://www.geocities.com/historia_imperiaroma/3/Teatro.jpg> 14 mar. 2008.

<<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/proskenion.jpg>> 14 mar. 2008.

POÉTICA

ARISTÓTELES

Índice Analítico

Acción, 1, 6, 8, 11, 14, 23, 24, 26.
Acción compleja, 24.
Acciones, 9, 15, 18.
Actitudes, 17.
Actor, 4, 6, 24.
Agatón, 19.
Agnición, 6, 10, 11, 14, 16, 24.
Amistad, 11, 14.
Animales, 4.
Arconte, 5.
Argumento, 5, 17, 25.
Argumentos, 25.
Aristófanes, 3.
Armonía, 4.
Arte, 25.
Artes, 2.
Belleza, 7.
Bello, 7.
Cadáveres, 4.
Cantos, 12.
Carácter, 2, 15, 18.
Caracteres, 2, 6.
Caracteres, cualidades de los, 15.
Caso, 20.
Censuras, 25.
Cestilla, 16.
Cicatrices, 16.
Cleofonte, 2.
Collares, 16.
Comedia, 1, 3, 4, 5, 6, 9.
Comediante, 5, 15, 17, 18, 24, 26.
Cómico, 5.
Compasión, 6, 9, 11, 13, 14.
Composición, 24.
Conjunción, 20.
Contradicciones, 25.
Conversación, 5.

Capítulos:

Coral, 12.
Coro, 4, 18.
Danza, 2, 4, 24.
Desdicha, 13.
Desenlace, 18.
Diálogo, 4.
Diálogos socráticos, 1.
Dicción, 5.
Dicha, 11, 13.
Dionisio, 2.
Discurso, 19.
Ditirambos, 2, 22.
Drama, 3, 17, 18.
Dramático, 4.
Edipo, 11.
Edipo, 13, 14, 15.
Egisto, 14
Elemento, 20.
Elocución, 6, 17, 19, 20, 22, 24, 25.
Empédocles, 1.
Encomios, 4.
Enunciación, 20.
Épico, 18.
Episodio, 12, 17.
Epopéya, 5, 17, 23, 24, 26.
Escena, 12.
Escila, 15.
Especies, 24.
Espectáculo, 6, 14, 26.
Espectadores, 26.
Esquilo, 4.
Estásimo, 12.
Estructura, 13.
Eurípides, 13, 25.
Éxodo, 12.
Extensión, 8.
Fábula, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 17,
24, 26.

Fábulas, cualidades de las, 14.
Fábulas complejas, 10.
Fábulas simples, 10.
Fealdad, 5.
Felicidad, 13.
Fortuito, 9.
Hegemón de Taso, 2.
Heracleida, 8.
Heroico, 24.
Hexámetro, 5, 6.
Himnos, 4.
Historia, 9, 23.
Historiador, 9.
Homero, 1, 2, 3, 4, 24.
Ifigenia, 11, 16, 17.
Imagen, 4.
Imitación, 4, 9, 15, 25, 26.
Imitación épica, 26.
Imitación narrativa, 23.
Imitación trágica, 26.
Imitar, 3.
Infortunio, 11, 13.
Irracional, 24, 25.
Lance patético, 11.
Locura, 17.
Magnitud, 7, 8, 26.
Malvado, 13.
Maravilloso, 9, 24.
Máscara, 5.
Meandro, 13.
Melopeya, 6.
Metáfora, 21, 22, 25.
Metro, 24.
Mujer, 15, 26.
Mujeres vulgares, 26.
Música, 2, 26.
Necócares, 2.
Nombre, 20, 21.
Nomos, 1, 2.
Nudo, 18.
Odio, 11.
Odisea, 24.
Orden, 7.
Orestes, 11, 13, 14, 15.
Palabras, 15.
Paralogismo, 16.
Párodo, 12.
Patética, 14, 18.
Pensamiento, 6, 10, 19, 24.
Peripecia, 6, 10, 11, 16, 18.

Personaje, 23, 24.
Poesía, 4, 9.
Poeta, 9.
Poetas, 17.
Poeta épico, 1, 26.
Poetas elegíacos, 1.
Poética, 1.
Polignoto, 2.
Política, 6, 25.
Prestigio, 13.
Prólogo, 5, 12.
Reconocimiento, 14, 16.
Representación, 25.
Retórica, 19.
Risible, 4, 5.
Ritmo, 4.
Salvación, 17.
Satírico, 4, 5.
Señales, 16.
Sílaba, 20.
Silogismo, 16, 17.
Siringa, 1.
Sófocles, 3, 4, 14, 19, 25.
Télefo, 13.
Temor, 14.
Teseida, 8.
Tetrámetro, 4, 24.
Tiempo, 23.
Tiestes, 13, 16.
Tiro, 16.
Tragedia, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 14,
15, 18, 24, 26.
Tragedia, partes cuantitativas, 12.
Trímetros, 1.
Verbo, 20.
Verosímil, 24, 25.
Verosimilitud, 9, 10.
Versos elegíacos, 1.
Vicio, 2.
Virtud, 2, 13.
Vocablo, 25.
Yámbico, 4, 22, 24.
Yambos, 4.