



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Programa de Maestría y Doctorado en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras

***Poéticas teatrales que influyeron en la dramaturgia hispanoamericana  
del siglo XX***

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA:  
CARMEN BEATRIZ SÁNCHEZ MOGUEL

Director de tesis:  
Alejandro Gerardo Ortiz Bullé-Goyri  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria Cd. Mx.

Agosto de 2019.



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.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco la oportunidad que la Universidad Nacional Autónoma de México y su comité tutorial me ofrecieron para retomar un estudio iniciado hace veinte años.

Agradezco particularmente al Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri por haber aceptado la aventura de apoyarme; gracias a su dedicación y a sus atentas palabras sencillas y directas, he podido llevar a buen fin este trabajo.

Gracias también al Dr. Carlos Solórzano *in memoriam* quien fuera mi primer tutor en el tema y a quien le debo mi interés y pasión por la literatura dramática.

Quiero agradecer a cada uno de los sinodales quienes se han tomado el tiempo de leerme y dirigirme algunas recomendaciones: Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos, Dr. Ricardo Alberto García-Arteaga Aguilar, Mtro. Benjamín Gavarre Silva y Dr. Óscar Armando García Gutiérrez.

Por último, gracias a mi familia por todo lo que he aprendido cotidianamente de cada uno de ustedes en los temas literarios, escénicos y de la vida. Gracias Alberto, Santiago y Diego.

# Índice

## Introducción

I.Estado de cuestión .....	5
II.Planteamiento del problema .....	7

## Capítulo 1. Marco teórico metodológico para el estudio de las poéticas teatrales que influyeron en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX

1.1 Modelo aristotélico de análisis dramático y su enfoque para el estudio del teatro hispanoamericano .....	11
1.2 Metodología de estudio para las poéticas teatrales del siglo XX .....	18

## Capítulo 2. Cambios estilísticos y temáticos en el teatro y la dramaturgia universal e hispanoamericana del siglo XX

2.1 La ruptura con el Realismo .....	22
2.1.1 Influencia de Bertolt Brecht en Latinoamérica .....	23
2.1.2 Surrealismo y Antonin Artaud .....	26
2.1.3 Ionesco y Beckett: el absurdo y la desesperanza .....	28
2.2 El Existencialismo en Latinoamérica .....	32
2.3 Concepto de dramaturgia en el siglo XX .....	34
2.3.1 Construcción de una dramaturgia con identidad latinoamericana...	35
2.4 Recapitulación .....	43

## Capítulo 3. El tránsito por el Realismo desde la dramaturgia de Egon Wolff en *Los invasores*

3.1 <i>Los invasores</i> en el ámbito de la tradición literaria y teatral .....	45
3.2 Mythos-ethos-dianoia .....	50
3.3 Lexis .....	55
3.4 Opsis y el carácter ritual .....	57
3.5 Recapitulación .....	60

## Capítulo 4. Elementos del teatro existencial, evasión del absurdo y de la rebelión del ser en *Funeral Home* de Walter Beneke

4.1 <i>Funeral Home</i> en el contexto del teatro existencial.....	61
4.2 Lexis y opsis .....	64

4.3 Mythos-ethos-dianoia .....	66
4.4 Recapitulación .....	74
<b>Capítulo 5. Elementos del héroe expresionista en <i>Sempronio</i> de Agustín Cuzzani</b>	
5.1 Cuzzani en el contexto del teatro expresionista .....	76
5.2 Mythos-ethos-dianoia en <i>Sempronio</i> .....	80
5.2.1 El héroe expresionista .....	81
5.3 Lexis .....	83
5.4 Opsis .....	85
5.5 Recapitulación .....	89
<b>Conclusiones</b> .....	91
<b>Anexo I</b> .....	98
<b>Fuentes de información</b>	
Bibliografía .....	100
Internet .....	104

# Introducción

## 1.Estado de cuestión

Este estudio acerca de las *Poéticas teatrales que influyeron en la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX* es el resultado de una idea que se empezó a gestar hace más de veinte años en la asignatura de posgrado *Literatura dramática hispanoamericana contemporánea* impartida por el Dr. Carlos Solórzano. En ese momento, ambos percibimos que hacía mucha falta el análisis a profundidad del fenómeno teatral pues era evidente el descuido en que la crítica literaria tenía al género. Así inició para mí una primera exploración de dramaturgos heterogéneos en estilo, estructura y temática pero que evidenciaban la gran riqueza cultural de este lado del Continente. Por otro lado, la trayectoria de Carlos Solórzano y sus estudios interdisciplinarios de Arte Dramático en el Conservatorio Nacional de Francia y en la Sorbona de París le habían permitido conocer de primera mano a filósofos y dramaturgos como Albert Camus y Emmanuel Robles y crear el puente entre las tendencias dramáticas europeas y las manifestaciones latinoamericanas con un modelo de análisis que yo heredé para este trabajo. También me dejó como legado su preocupación por el dilema existencial que se ve reflejado en mi selección de obras. Dijo:

En México, como en todos los países de América Hispánica, la segunda guerra mundial repercutió fuertemente en las directrices de la cultura; en la concepción del hombre y de su condición en el mundo. Esta repercusión se advirtió de inmediato en la literatura y muy concretamente en el teatro, a tal punto que la actividad teatral, tímida u ocasional hasta entonces, se convirtió, a partir de esos años, en un ejercicio continuo de la función teatral, hecho que ha venido a crear a la postre, un público asiduo, que aspira a ver en el teatro un análisis de sus problemas, que coinciden hoy, con los de todos los hombres de la tierra.<sup>1</sup>

Considero que en Latinoamérica se produjeron grandes innovaciones dramáticas el siglo pasado a partir de la apropiación de poéticas extranjeras. Probablemente los motivos por los que la atención de la comunidad no estuvo dirigida inmediatamente a

---

<sup>1</sup> SOLÓRZANO, Carlos, *El teatro de la posguerra*. México, Hispania, XLVII (Diciembre, 1964), 693.

los dramaturgos y a sus textos se debe, primero, al *boom* narrativo que abarcó todo el interés en el mundo cultural y, segundo, no se había entendido que, dentro de esta búsqueda de identidad hispanoamericana, el teatro no sólo estaba enfocado en imitar modelos poéticos europeos sino que los estaba transformando dando como resultando un teatro diferente que no cabía en los cánones existentes. Investigué, entonces, algunas de las principales poéticas universales que incidieron en esta región del mundo y cómo fueron asimiladas. Al inicio, durante el estudio con el Dr. Solórzano, la lista de autores y obras era muy grande. Algunas de ellas formaban parte de la antología *El teatro hispanoamericano contemporáneo*<sup>2</sup> pero otras tantas fueron recomendaciones que, en ese momento, fueron adecuadas a mi tema de interés que se circunscribía a *las vanguardias en el teatro latinoamericano de posguerra en un recorrido de sur a norte*.<sup>3</sup> Ése fue mi primer intento de rescatar el modelo de análisis estilístico, filosófico y poético que el Dr. Solórzano había concebido basándose principalmente en la actualización o transfiguración de los planteamientos aristotélicos.

Aunque en el transcurso de esta investigación he descubierto que cada país de Hispanoamérica ofrece obras de invaluable calidad, he tenido que guiarme por un criterio selectivo de representación, es decir, me he concentrado en aquellas que, desde mi punto de vista, representan una poética modélicamente universal pero que también han hecho aportes significativos desde la dramaturgia hispanoamericana: Egon Wolff con *Los invasores*, Walter Beneke con *Funeral Home* y Agustín Cuzzani con *Sempronio*. También es cierto que mi cercanía emocional con estos textos<sup>4</sup> fue un motivo importante de selección. Nuevamente estrecho el vínculo con mi maestro Solórzano en cuanto a la preocupación filosófica-existencial y de relación individuo-sociedad; sin embargo, reconozco el valor de otras antologías que han resultado de

---

<sup>2</sup> SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo I y II. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

<sup>3</sup> En el Anexo I podrá encontrarse la selección que trabajé en el *Seminario de tesis* con la finalidad de mostrar un panorama general de la riqueza en la dramaturgia hispano continental.

<sup>4</sup> Es necesario aclarar que sólo conozco textualmente estas tres obras. No he visto algún montaje de ellas.

gran interés hispano continental como la de Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola<sup>5</sup> o la de Jaime Gallardo, Óscar Armando García y Ricardo García Arteaga<sup>6</sup>.

## 2. Planteamiento del problema

La importancia de investigar la dramaturgia hispanoamericana radica en que ésta ha sido continuamente excluida de los estudios literarios comparada con la atención recibida por la narrativa, la poesía e incluso el periodismo. El interés de esta tesis consiste en colaborar con la reflexión del texto dramático en la escena mundial tanto por las influencias recibidas como por sus rasgos distintivos. En este sentido, el siglo XX resulta el período preciso en la fase de construcción de identidad artística y teatral en Latinoamérica. Por supuesto, estoy convencida de que el teatro es un componente cultural dinámico, un ejercicio colectivo de colaboración constante y de intercambios y, en este proceso, la dramaturgia se apropió de poéticas extranjeras y generó un estilo único que pone en crisis los estatutos convencionales de la realidad como elemento fundamental y aporta aspectos temáticos y estilísticos al teatro.

El primer paso para la reestructuración de esta investigación consistió en presentar el modelo de análisis dramático sugerido por Carlos Solórzano. En el capítulo primero expongo el marco teórico metodológico para el estudio de las poéticas que influyeron en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX iniciando con Aristóteles y prosiguiendo con la delimitación de conceptos. A continuación, era necesario establecer los elementos de análisis de las tres obras seleccionadas: la dramaturgia del autor dentro de la tradición literaria y teatral, la relación entre *mythos-ethos-dianoia* en el texto dramático, el material lingüístico y metalingüístico (*lexis*) elegido como un sistema de comunicación basado en signos y su correspondencia con la *dianoia* y, para concluir, los recursos escénicos y espectaculares que propone el texto (*opsis*).

---

<sup>5</sup> PROAÑO GÓMEZ, Lola y GEIROLA, Gustavo. *Antología de teatro latinoamericano*. Tomo I y II Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2010.

<sup>6</sup> GALLARDO, Jaime et al. *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo*. México, Bonilla Artigas Editores, 2012.

El capítulo segundo se titula *Cambios estilísticos y temáticos en el teatro y la dramaturgia universal e hispanoamericana del siglo XX*. En él destaca el importante aspecto de la ruptura con el realismo. Los dramaturgos que construyeron o se integraron a las nuevas poéticas universales ofrecieron una realidad múltiple y variada que se logra expresar a través del vínculo inseparable entre el texto literario y su representación en el escenario. Para ello fue necesaria la reflexión en torno a los planteamientos artísticos y filosóficos formulados por Artaud, Pirandello, Beckett, Ionesco, Sartre y Brecht, principalmente. El concepto de “dramaturgia” también fue modificado en el siglo XX al redefinir una categoría integradora del aspecto lingüístico-literario con el escénico. En este punto resultó preciso explicar el proceso de evolución teatral propio de Hispanoamérica alejando la perspectiva eurocéntrica y analizar los motivos particulares de búsqueda de identidad en la región. Al estudiar los modelos extranjeros como motor de los procedimientos propios, pude seleccionar tres ejemplos de textos dramáticos latinoamericanos que evidencian el influjo de las poéticas universales; de esta manera fue posible exhibir cómo fueron incorporados a partir de mecanismos de apropiación, de comunicación histórica y sincretismo y cuáles fueron sus variantes.

En el tercer capítulo hago el análisis del tránsito por el realismo en la dramaturgia de Egon Wolff con *Los invasores*. La presentación de diferentes facetas del realismo en el intento de delimitar “la verdad latinoamericana” (la distinción -si es que la hay- entre la ficción y lo real y cómo se entremezclan) abarca desde el realismo social, el psicológico y el surrealismo. Probablemente la dramaturgia hispano continental se acerque bastante, en este sentido, a la búsqueda que hace la narrativa de Borges (*El sur*), la de Julio Cortázar (*La noche boca arriba*) o la de Carlos Fuentes (*Chac Mool*); es decir, el enfoque de esta investigación sitúa a Wolff dentro de la tradición teatral y, por supuesto, también dentro de la literaria.

Fue importante destacar también los dos bloques de personajes que conforman *Los invasores*. Aunque ambos grupos tienen rasgos compartidos, cada uno de los integrantes es un *ethos* individual y presenta ideología y esquema de valores propios.

La *dianoia* se puede configurar a partir del total de puntos de vista rescatando la concepción de que la realidad no es una sino fragmentada. La *lexis* empleada en esta obra tiene la función de reconstituir la realidad. Egon Wolff, al afrontar el problema del lenguaje, busca denunciar el enfoque utilitario al que se ha sometido y pone en práctica la deconformación lingüística, a la manera del automatismo mental propuesto por los surrealistas. *Los invasores* exhibe el momento de transición entre un estado social decadente y el futuro incierto (muy propio de Latinoamérica) bajo la disposición de un rito de reajuste dándole a esta obra mucha teatralidad y calidad tanto literaria como dramática.

Los temas del cuarto capítulo de este trabajo abarcan aspectos del teatro existencial, de la evasión del absurdo y la rebelión del ser en *Funeral Home* de Walter Beneke. El personaje de María se transforma en la representante de la rebelión existencial con sus actitudes frente a la vida y la muerte y sus cuestionamientos fundamentales. Probablemente el dramaturgo esperaba que esta obra, además de ser representada, fuera leída pues es notable el esmero en la propuesta literaria.

El último capítulo está dedicado a los componentes constitutivos del héroe expresionista en *Sempronio* de Agustín Cuzzani. El propio dramaturgo ha clasificado esta obra como una “farsátira”, destacando la intención de ridiculizar y denunciar a los grupos de poder. Se trata de presentar una visión deformada de la realidad. *Sempronio* muestra la preocupación por conservar la libertad individual en una sociedad estructurada a base del sometimiento de la gente y la supremacía del avance tecnológico. El héroe será entonces el personaje común que replantea las prioridades y desprecia a los grupos dominantes. El dramaturgo señala con el lenguaje y la teatralidad la tragedia latinoamericana por tener un sistema decadente que ignora los derechos humanos.

Si en su origen este estudio tenía la intención de ser exclusivamente un análisis literario, la comprensión del género dramático ha hecho que lo aborde de manera integral en su doble especificidad, como lo propuso en su momento la teatrología<sup>7</sup>. Por

---

<sup>7</sup> Término surgido en Alemania (*Theaterwissenschaft*) que propone el estudio de la evolución del teatro teniendo como base la semiótica y que indica la ruptura con la anterior concepción del teatro como el

lo tanto, considero que esta tesis significa un avance hacia el reconocimiento de la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX tanto en su calidad literaria como escénica y en su compromiso con la formación de una identidad social y cultural.

---

texto dramático llevado a escena. Durante los siglos XVIII y XIX se acreditaba el carácter artístico de una representación teatral sólo por el texto o por la música. Incluso el crítico de teatro Alfred Klaar, en 1918 y bajo el incipiente nacimiento de una nueva concepción ("teatrología"), escribió: "La escena puede reclamar su valor total, sólo si la literatura le atribuye contenido" ( Fischer-Lichte, 2015)

# Capítulo 1. Marco teórico metodológico para el estudio de las poéticas teatrales que influyeron en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX

## 1.1 Modelo aristotélico de análisis dramático y su enfoque para el estudio del teatro hispanoamericano

En el siglo IV aC, Aristóteles ofreció a la cultura occidental reflexiones en torno al tema literario en la obra que ahora conocemos como *El Arte Poética*. Llama la atención que eligiera el drama -que es el menos verbal de los géneros literarios ya que posee también una construcción no verbal en su composición- para exponer los conceptos de poética. Con ello, enfatiza el gran potencial expresivo de la dramaturgia. Sus primeras reflexiones giran en torno a la caracterización de las artes (literarias, dramáticas y musicales) y cómo surgen de la mimesis. Aquí es donde vamos a encontrar un primer enfrentamiento entre las propuestas del siglo XX -entre ellas las vanguardistas- y la interpretación aristotélica tradicional. Al parecer, hay un conflicto lingüístico ya que por siglos se ha traducido el concepto de “mimesis” como “imitación” y ni la vanguardia de Brecht o la de Beckett ni los dramaturgos que buscaron innovar en el siglo pasado estaban dispuestos a obedecer preceptos o a imitar, por eso se autodefinen como anti-miméticos y anti-aristotélicos.

Con la reinterpretación de la *Poética*<sup>8</sup> se distingue que el arte dramático es esencialmente un sistema constituido por estructuras simbólicas. El lenguaje poético es mimesis de la realidad pues hace la relación de las cosas visibles con el significado que adquieren para el ser humano. Desde esta nueva perspectiva, “mimesis” no se traduce como “imitación” sino como “representación” y tiene como finalidad incorporar una construcción de significado: “ Lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar. Se trata, pues, de imitación o representación

---

<sup>8</sup> Cfr. FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 1957.

en su sentido dinámico de puesta en escena, de transposición en obras de representación”<sup>9</sup>

Esta orientación poética, de acuerdo a una relectura de Aristóteles, se centra en el análisis de la estructura mimética que es común al texto y a la representación escénica. El llamado “modelo dramatólogo”, propuesto por José Luis García Barrientos (1991), concibe el drama como la relación que contraen estas dos categorías que se completan: el argumento que se construye textualmente y la escenificación o puesta en escena<sup>10</sup>; sin embargo, este término ha sido rechazado por algunos especialistas en teatro como Patrice Pavis puesto que “no tiene más existencia que en los manuales de estudios literarios y prestaría muy mal servicio a los teóricos ya que negaría el carácter fundamental del teatro: el uso concreto de una escena y de actores.”<sup>11</sup> En cambio, parece más apropiado el nombre de “teatrología”<sup>12</sup> (del alemán *theaterwissenschaft*). Éste último proporciona instrumentos conceptuales de gran utilidad para comprender cabalmente el teatro del siglo XX. Dice Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires:

Entre los diferentes niveles de la poética del texto dramático y del texto espectacular hay una zona que puede ser pensada como centro, núcleo fundante, dato insoslayable en la producción de sentido: es lo que llamamos fundamento de valor, centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla. El investigador debe definir ese centro (que puede ser múltiple, generalmente lo es) y establecer su diálogo con el texto estudiado. Creemos que no alcanza con estudiar el texto como un sistema de signos autosuficiente: la nueva teatrología debe problematizar los vínculos entre teatro y experiencia cultural<sup>13</sup>

Una idea que tuvo muy presente Aristóteles es el efecto tan fuerte que tiene el arte dramático en el ánimo del receptor. Cuando la palabra impacta al receptor puede provocar en él muchas emociones y puede transformar sus perspectivas y

---

<sup>9</sup> ALCÁNTARA MEJÍA, Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras, 2002. p. 60

<sup>10</sup> Cfr. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid, CSIC, 1991.

<sup>11</sup> PAVIS, Patrice. “Estudios teatrales” en *Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993. p. 110

<sup>12</sup> Cfr. ob. cit. “Estudios teatrales” en *Teoría Literaria*

<sup>13</sup> DUBBATI, Jorge. *Dramaturgias y canon de la multiplicidad en el Buenos Aires de la postdictadura (1983-2003)* en *Versus Aristóteles. Un acercamiento a las poéticas de la dramaturgia contemporánea*. Anónimo Drama Ediciones, 2004. p. 48.

concepciones del mundo, de la vida o hasta de sí mismo. Si además de dominar el aspecto literario, el dramaturgo puede procurar los elementos necesarios para que también las acciones dramáticas influyan en el ánimo del espectador, se llegaría a una verdadera *kátharsis*. El poeta dramático se puede valer de algunos elementos estructurales como la “peripecia” (cambio de la acción en sentido contrario), la “anagnórisis” (reconocimiento de datos que resultan esenciales para algún personaje para el descubrimiento de su identidad) y principalmente por el “lance patético” (acción destructora o dolorosa que lleva al público a la compasión). También hay que recordar que, según el Estagirita en la *Metafísica*<sup>14</sup>, los pitagóricos relacionaban la “realidad” (que para ellos era numérica) con las cosas visibles y a esta relación la llamaban mimesis. Así como una nota musical, numéricamente expresable, provoca un movimiento anímico, también las palabras en la poesía (dramática o no) pueden causar el mismo efecto.

Aristóteles propuso que para conocer realmente el golpe poético del drama se debe estudiar en cada una de sus partes. Para analizar el género dramático en Hispanoamérica ha sido importante para mí refrescar el encuadre aristotélico tomando como base las reelecciones de la *Poética*.

El Dr. Carlos Solórzano, quien fuera mi primer mentor y asesor en este tema (1996 a 1998) y gran estudioso del modelo aristotélico aplicado a la dramaturgia hispanoamericana, propuso como esquema clasificador para los elementos de análisis del texto dramático del siglo XX el siguiente cuadro, correspondiendo los tres primeros rubros al fondo y los siguientes tres a la forma<sup>15</sup>:

<b>Nombre aristotélico</b>	<b>Concepto actual</b>
<i>Mythos</i> o fábula	Trama o argumento
<i>Ethos</i> o caracteres	Personajes

<sup>14</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid, Gredos, 1994.

<sup>15</sup> Esta clasificación fue mi primer apunte de una clase con el Dr. Solórzano en agosto de 1996. El orden de los elementos no corresponde a la organización aristotélica.

<i>Dianoia</i> o pensamiento	Contenido ideológico
<i>Lexis</i> o elocución	Estilo literario
<i>Opsis</i> o espectáculo	Teatralidad
<i>Melopeya</i> o composición del canto	Ritmo <sup>16</sup>

En primer lugar, nos encontramos con el *mythos* aristotélico (también llamado fábula o anécdota) al que el filósofo definió como “la ordenación de sucesos de una acción completa”<sup>17</sup> y está construido en su forma clásica con una introducción donde se presenta a los personajes, un desarrollo que nos da el climax del conflicto y un final que propone la resolución. De esta manera se da la coherencia necesaria al texto. Las acciones que se muestren en la fábula deberán provocar “temor y piedad”<sup>18</sup> en el espectador. La anécdota tiene que sorprender y ser verosímil y sus partes deben estar ordenadas: “Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o trama. La fábula en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes o sucesos acaecidos en la historia.”<sup>19</sup>

La escritura dramática del siglo XX y las múltiples interpretaciones del género<sup>20</sup> transformaron la función de la fábula. El estudio de la composición cobró gran importancia por lo que el concepto aristotélico de *mythos* se convirtió en el centro de atención y de transformación. Los sucesos que se incorporan a la constitución del *mythos* no pueden ser desvinculados del *ethos* ni de la *dianoia* pues son los personajes precisamente quienes, por medio de sus acciones, muestran el curso de los acontecimientos representados y dan a conocer la manera de ver las cosas, la intención, el ideal o juicio. Aristóteles ya hablaba de ellos como los componentes efectivos de la obra. Los modelos “no aristotélicos” del siglo XX (como el Teatro Épico o el del Absurdo de los que se hará referencia el próximo capítulo) comenzaron a ignorar

<sup>16</sup> El Dr. Solórzano no hablaba ni del concepto de “Melodía” ni de su equivalencia como “Ritmo”. Él proponía, en cambio, un elemento llamado “Relación individuo-sociedad”.

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. [Trad. José Alsina Clota] Barcelona, Icaria Literaria, 1998. p. 10.

<sup>18</sup> idem

<sup>19</sup> Ibid p. 11

<sup>20</sup> New criticism, la dramaturgía y la teatrología, por ejemplo.

aquellos elementos considerados hasta ese momento como inherentes al drama o inamovibles.

El *ethos* o personaje se ha distinguido desde el enfoque tradicional como “carácter” cuando presenta rasgos individuales y únicos o como personaje “tipo” al ser representativo de un grupo. Para Aristóteles existen cuatro puntos con respecto a los personajes:

En primer lugar, deben ser buenos pues lo que el personaje dice o realiza revela cierto “designio moral, y un buen carácter” si el propósito así revelado es bueno. Puede haber bondad en toda clase de personajes, hasta en una mujer o un esclavo, aunque la primera es quizás inferior y el otro un ser totalmente sin valor. El segundo punto es la adecuación. El carácter ante nosotros debe ser viril; pero no es apropiado en el carácter de una mujer ser viril o inteligente. El tercer punto es que sea semejante a la realidad, que no es lo mismo que ser bueno o apropiado, según nuestro sentido del término. En cuarto lugar, el carácter debe ser coherente y el mismo siempre.

<sup>21</sup>

Nuevamente debemos recordar que en el teatro del siglo XX se rompen estructuras y los personajes asumen otros rasgos que no cumplen los preceptos anteriores. Lo que se ha mantenido vigente es la relación inseparable entre *mythos-ethos-dianoia* y su codependencia en el mundo del teatro.

La *dianoia*, para Aristóteles, consiste en saber manifestar lo que está implicado en el texto verbal. Este contenido ideológico en su forma clásica deberá ser presentado primeramente en el lenguaje y después será reforzado con las acciones: “El pensamiento se prueba en todo lo que dicen los personajes cuando aceptan o rechazan algún aspecto particular o enuncian alguna proposición universal”<sup>22</sup> *Lexis* es precisamente el lenguaje que elige el dramaturgo para presentarnos a los personajes, la carga ideológica y temática. La fuerza estética de la elocución será de suma importancia para el resultado del impacto final. Abarca la palabra sonora, la organización lingüística y los recursos expresivos. Un discurso nunca es simple, de ahí que la tarea del dramaturgo sea manejar creativamente los recursos. La metáfora específicamente es explicada por Aristóteles como una transferencia pues consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro. También nos menciona otros

---

<sup>21</sup> Ibid *El arte poético* p. 23.

<sup>22</sup> Ibid *El arte poético* p. 11.

efectos que se pueden lograr por medio del lenguaje como la prueba o la refutación, la exaltación de la emoción o el aumento o disminución de los hechos. Sin embargo, sobre el lenguaje dramático hay que considerar muchos otros aspectos que la dramaturgia a partir del siglo XX ha puesto en evidencia: el código lingüístico en sí mismo no puede cargar con todo el impacto expresivo, pues en muchas ocasiones los parlamentos reproducen una lógica conversacional que no puede existir en las intercomunicación humana. Dice Jaime Chabaud con respecto a la palabra dramática:

Al menos la praxis del lenguaje, en su uso cotidiano, en la vida diaria, establece muchísimas otras posibilidades de interacción verbal en donde lo que se comunica no es necesariamente afortunado en el acto mismo del habla. Es decir, el hablante no siempre se sale con la suya; y no hablo aquí del objetivo del personaje sino del intercambio comunicativo, de cómo la lógica se rompe, de cómo la intención del discurso no se cumple o su coherencia o efectividad flaquean.<sup>23</sup>

Efectivamente, mediante el lenguaje creamos los ambientes, las ideas, los conflictos... La palabra escrita es sólo una parte de lo que construye el lenguaje dramático pues se trata de más que el mero enunciado lingüístico. Los actores se encargan de darle un significado más amplio al interpretar a sus personajes pues el tono, las inflexiones, los silencios, el énfasis y la velocidad también son actos del habla.

Con la dramaturgia del siglo XX, el espectador tuvo que reconstruir los subtextos y de esta manera ser partícipe del hecho artístico. Parte de la innovación de algunas propuestas como la de Ionesco fue la investigación de los actos anómalos del habla, de las incoherencias en nuestras prácticas lingüísticas cotidianas para encontrar lo que realmente se quiere comunicar; es decir, una conversación está llena de desorden pues simultáneamente a lo que estamos diciendo aparecen otras líneas de pensamiento que nos hacen dar saltos. Especialmente el concepto aristotélico de *lexis* fue puesto en crisis durante el siglo XX.

Por otro lado, Aristóteles describe *opsis* y *melopeya* como aspectos no literarios e incluso sin fuerza poética:

---

<sup>23</sup> CHABAUD, Jaime. *La palabra dramática en Versus Aristóteles. Un acercamiento a las poéticas de la dramaturgia contemporánea*. Anónimo Drama Ediciones, 2004.

Y de las restantes partes, la melopeya es el principal de los condimentos, pero el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores, e incluso añadiría que con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje que la de los poetas.<sup>24</sup>

Aunque más adelante dice en la misma *Poética*: “El espectáculo (o la aparición de los actores en escena) debe ser parte del todo”<sup>25</sup>, en la cita anterior Aristóteles nos deja claro que lo escénico se trataría de un trabajo de tramoyista y no de dramaturgo. En cambio, para Carlos Solórzano, *opsis* significa el concepto de “teatralidad” que ha incluido todos los recursos de escenografía, vestuario, tramoya, utilería, iluminación, ambientación, maquillaje y otros medios<sup>26</sup> y que forma parte de la construcción poética que modela el dramaturgo y cuyo fin último es el fenómeno teatral. José Ramón Alcántara Mejía ha reflexionado detenidamente en qué consiste la teatralidad como parte de la composición poética:

La metáfora que el poeta dramático construye es una metáfora que requiere de una participación total, es decir, de una contemplación con los ojos del cuerpo sensible, sensibilizado por las acciones que ve, escucha, siente, en fin, que incorpora a sí mismo y en sí totalmente. Este aspecto integral que el poeta dramático construye es lo que crea la metáfora que se contempla, y la construcción del objeto de contemplación es lo que llamaríamos teatro. La palabra *teatro* está relacionada con la palabra *teoría*, la cual a su vez significa contemplar con todo el ser para percibir el significado total de aquello que se contempla, o dicho de otra manera, el fenómeno teatral es un acontecimiento de comprensión en el sentido más amplio de la palabra, pues incluye la dimensión corporal del proceso cognitivo.<sup>27</sup>

Con la gran variedad de tendencias experimentales del siglo XX, la dramaturgia se nos revela en una amplia diferencia de formas que nos dan cuenta de la multiplicidad de visiones. La teatrología ha estudiado mucho las ventajas de la autonomía y codependencia del texto dramático y la puesta en escena. En Hispanoamérica, bajo la influencia de Brecht entre otros, se ha colocado en un lugar central del arte dramático lo que ocurre en el tabloide de tal forma que se pueda aspirar a una liberación de la

---

<sup>24</sup> Ibid. *El arte poético* p. 18

<sup>25</sup> Ibid *El arte poético* p. 10

<sup>26</sup> Apuntes de clase

<sup>27</sup> Ob. cit. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. p. 23. **El resultado es mío**

“dictadura anecdótica” y del teatro de autor. Por ello, es insostenible hacer un análisis exclusivamente de la parte escrita como si se tratara de otro género literario. La composición dramática abarca una estructura y un texto que está hecho para ser representado y en ningún momento podemos olvidarnos de ello. En esta investigación, la referencia a “poéticas teatrales” alude a esa composición que incluye literariedad y escenificación dentro de la dramaturgia.

Aristóteles repite constantemente los principios de cohesión y unidad orgánica que consisten en el ensamblaje de los sucesos poéticos en un todo, expresados con verosimilitud en el manejo del tiempo, espacio y acción. Posteriormente, y con fines de dar claridad a la propuesta, se clasificó como unidad de tiempo a las acciones exhibidas que no deben de representar un tiempo mayor a un día con su noche, unidad de espacio que hace referencia al espacio ficticio presentado en la obra y que debe ser uno solo y la unidad de acción que indica que la representación deberá estar enfocada a un sólo dilema y todo lo que ocurra debe responder a ese único motivo. Estos principios buscan una composición artística que tenga como resultado la armonía, la proporción, el orden y la integración de la parte con el todo.

El estudio del género dramático y sus peculiaridades establece una situación de comunicación compleja al tener más emisores que en los otros géneros literarios (autor, director, actor) y más receptores (lector individual, espectador colectivo que necesita coincidir en espacio-tiempo)<sup>28</sup> Probablemente la rebelión de las vanguardias y de otras propuestas del siglo XX contra la *Poética* aristotélica transmitida linealmente y como una lista de mandatos permitió reflexionar en torno a otras perspectivas y ampliar el sentido de sus principios.

## **1.2 Metodología de estudio para las poéticas teatrales del siglo XX**

Además de Aristóteles, muchos filósofos han reflexionado en torno al fenómeno estético y social del drama. Hegel, por ejemplo, lo interpretaba como una colisión de

---

<sup>28</sup> Cfr. BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco Libros, 1997. p. 215

fuerzas que presenta, por un lado, la búsqueda del ser humano individual y, por el otro, las circunstancias históricas y sociales. El resultado del drama es esta relación compleja entre individuo-sociedad que es la que provoca el conflicto.<sup>29</sup>; aún así, la *Poética* de Aristóteles sigue siendo hasta la fecha el referente para el análisis literario universal. Podemos aludir a los nuevos principios que rigieron la escritura dramática mundial del siglo XX en el que los elementos aristotélicos se intentan rechazar por preceptivos; sin embargo, lo que voy a exponer en este estudio es de qué manera se sumaron otros recursos de construcción, otras poéticas en Hispanoamérica, a los fundamentos clásicos.

Antes de continuar es importante establecer algunas nociones en torno al término *poética*. Esta delimitación de conceptos estará basada en los estudios de Jorge Dubatti en el libro *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009):

La *poética* (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos.<sup>30</sup>

Partiendo de esta definición se debe aclarar que *poíesis* o “ente poético” es la distinción del estatus ontológico del arte que se le otorga a determinadas creaciones a diferencia de otros productos no *poiéticos*.<sup>31</sup>

“Micropoética” es la poética individual y particularizada. Cada poeta dramático construye su propia micropoética como un híbrido de diferentes materiales. Dada la multiplicidad de las micropoéticas no siempre es posible el seguimiento exacto de un canon abstracto que las origine o, en ocasiones, es precisamente el desafío a esos modelos generales lo que provoca su gestación.

---

<sup>29</sup> Cfr. RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 205.

<sup>30</sup> DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Argentina, Ediciones Colihue, 2009. p. 73

<sup>31</sup> Originalmente *poética* abarcaba, además de la construcción verbal, la pintura, escultura, música... Cfr. ob. cit. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*.

La “macropoética” o “poética de conjuntos” es el resultado de los rasgos comunes de un grupo de entes poéticos seleccionados de acuerdo a la época, a los contextos o a los estilos. Las macropoéticas señalan el inicio para la abstracción hacia los modelos, es decir, hacia las “archipoéticas” o “poética abstracta”. Una archipoética también puede construirse previamente como un programa teórico anterior a las obras en sí mismas, como ocurre con *El Arte Poética* de Aristóteles.

El estudio de las poéticas exige ubicar el fenómeno teatral en su contexto histórico, geográfico y cultural. Los aspectos estilísticos para analizar en los tres ejemplos seleccionados para este estudio abarcarán elementos de la micro y macropoética y serán:

1. La dramaturgia del autor dentro de la tradición literaria y teatral: Generaciones, influencias y/o modelos así como el estilo individual del dramaturgo.
2. Relación entre *mythos-ethos-dianoia* en el texto dramático. En el siglo XX se continúa la vinculación de los componentes efectivos de la obra pero cambia la estructura de inicio, climax y desenlace en el *mythos* así como los requisitos de verosimilitud y ordenación de sucesos. Del *ethos* se modifican los cuatro puntos exigidos al personaje clásico: ser revelador de un designio moral, tener un carácter viril como condición de adecuación, pensar y actuar en forma coherente y ser semejante a la realidad.
3. Material lingüístico y metalingüístico (*lexis*) elegido como un sistema de comunicación basado en signos y su correspondencia con la *dianoia*. Aristóteles le había otorgado toda la fuerza estética a la locución, a la palabra sonora, la organización y recursos lingüísticos. Wolff, Beneke y Cuzzani, al ser partícipes de los movimientos artísticos universales del siglo XX, revelan que el código lingüístico no es suficiente para el impacto expresivo e incluso ponen en duda la eficacia del habla como medio comunicativo.
4. Recursos teatrales y espectaculares que propone el texto. En la *Poética* de Aristóteles, *opsis* y *melopeya* son considerados como aspectos sin fuerza por no ser literarios. Brecht, en cambio, colocó en un lugar central lo que ocurre en el

escenario y para Carlos Solórzano la teatralidad era fundamental en la composición poética.

Dentro de la diversidad estética en la dramaturgia que nos ofrece Latinoamérica he seleccionado los textos *Sempronio* de Agustín Cuzzani, *Funeral Home* de Walter Beneke y *Los invasores* de Egon Wolff que forman parte de la antología *El teatro hispanoamericano contemporáneo* de Carlos Solórzano (1992)<sup>32</sup> y en la cual se ha podido observar un rescate de Aristóteles desde un interés crítico. Este trabajo de análisis estilístico reside en encontrar los elementos que transgreden el esquema clásico y cuyo resultado deriva en propuestas estéticas trascendentes.

Finalmente, me gustaría dejar claro que las poéticas teatrales que influyeron en la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX abarcan el texto literario pero también la técnica y estética escénica, las preocupaciones temáticas y la conjugación de todos los elementos.

---

<sup>32</sup> SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

## Capítulo 2. Cambios estilísticos y temáticos en el teatro y la dramaturgia universal e hispanoamericana del siglo XX

### 2.1 La ruptura con el Realismo

La literatura y el teatro, en el mundo de la posguerra, integraron muchas vertientes y fueron testigos de una sucesión de “ismos” y de grandes personalidades en el ámbito teatral como Pirandello, Artaud, Brecht, Ionesco, Beckett. Lo que es evidente con estos movimientos es la necesidad de los artistas por deshacerse de las convenciones y por adueñarse de la realidad universal. Esta búsqueda de novedad conlleva una actitud de rebeldía, de negación a lo establecido, que precisamente provoca una inquietud constante por el cambio y rechazo por lo estático: “La mayor consecuencia de la Vanguardia es la de haber cambiado para siempre el modo cómo encaramos el fenómeno artístico en todas sus fases: su producción, consumo y difusión. Y al hacerlo así, cambió también nuestra percepción de la realidad.”<sup>33</sup>

La efervescencia por la transformación de las artes en nuevas formas de expresión impulsó, ante todo, la idea de experimento. No se trata de una sola escuela sino más bien de varios creadores que proceden de distintos lugares e idearios y que comparten un número determinado de premisas entre las que destaca la ruptura con el Realismo.<sup>34</sup> Aunque cada movimiento es diferente en objetivo, origen y poética, en general cada uno dejó en el teatro los siguientes rasgos: el desplazamiento de la acción por la situación, la fusión de lo trágico con lo cómico (es decir, humor negro, ironía, burla, sátira), la confusión y/o desaparición del protagonista, la lucha contra las instituciones, la eliminación de la frontera entre actores y público y el fomento a la participación del espectador para evitar que éste continúe instalado en la pasividad.

---

<sup>33</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. España, Alianza Editorial, 2001. p. 289

<sup>34</sup> El Realismo concebido como la corriente literaria decimonónica que buscaba la descripción objetiva.

### 2.1.1 Influencia de Bertolt Brecht en Latinoamérica

Luis Chesney Lawrence, escritor, investigador y dramaturgo chileno-venezolano, propone que la entrada de las escuelas europeas a Latinoamérica contribuyó al acercamiento del teatro con el público y para ampliar la actitud crítica. Opina que una figura de gran impacto fue Bertolt Brecht ya que sus escritos, así como sus obras fueron estudiados e incorporados por la gente de teatro.<sup>35</sup>

Alejado del Realismo, el teatro brechtiano se acerca más al estilo expresionista que supuso una estilización de la realidad: la exageración, la caricatura, el impacto o impresión que provoca una imagen. Bertolt Brecht cambió la estructura dramática y se opuso a lo que consideraba la preceptiva aristotélica. Sus contribuciones más importantes, en resumen, fueron<sup>36</sup>:

1. El distanciamiento que consiste en apelar al intelecto en vez de los sentimientos del espectador, para evitar la simpatía emocional y la identificación y así poder llegar a un raciocinio crítico.
2. El teatro cumple una función social y útil.
3. El público debe ser parte del espectáculo y al final de la obra debe de haber despertado a la conciencia de acción.
4. Se utiliza la música como elemento fundamental para aclarar o confirmar el contenido.
5. Pérdida de la estructura tradicional de inicio-climax-desenlace para adoptar una construcción episódica.
6. Propuestas como el escenario desnudo y el cambio de personajes y escenografía ante el público, el uso de luz blanca, la interpelación al público y los personajes representando ideas colectivas.
7. No hay una escenografía descriptiva puesto que no se trata de plantearnos un lugar y un tiempo determinado. Simplemente ocurre en el mundo.

---

<sup>35</sup> Cfr. CHESNEY LAWRENCE, Luis. *Teatro latinoamericano y vanguardia*. Venezuela, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, 2012.

<sup>36</sup> Cfr. BRECHT; Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.

El texto de Brecht titulado *Escritos sobre teatro* expone que el trabajo escénico, para que tenga sentido, debe reflejar cómo el ser humano es histórico: “El gran arte sirve a los grandes intereses. Para determinar la magnitud de una obra de arte basta preguntarse: ¿a qué grandes intereses sirve? Las épocas carentes de grandes intereses carecen de un gran arte.”<sup>37</sup>

Brecht propone un teatro épico en que la atención se centrará en los conflictos de los hombres entre sí y los conflictos de los hombres en sus relaciones con las instituciones. El teatro épico guarda una relación de dependencia histórica. De acuerdo a la propuesta brechtiana, el dramaturgo, director y actor tendrán que preguntarse incesantemente cómo sería el teatro para que tuviera algo que decir en su época y cómo involucrar al espectador: “Hay que cambiar el teatro en su totalidad; los cambios no deben alcanzar sólo el texto, el actor o toda la representación escénica... también el espectador debe entrar en el proceso. Su actitud debe ser modificada”.<sup>38</sup>

Al espectador se le debe poner delante un material humano para que lo ordene él mismo. El individuo deja de ser el centro de atención. El ser aislado no provoca por sí solo una situación y así surgen los grupos, en los cuales o frente a los cuales, el individuo adopta determinadas posiciones que el espectador estudia en su carácter de parte integrante de la masa.

En el caso específico de Hispanoamérica, la recepción de Brecht tiene su mayor auge una generación después de toda su producción, es decir, en los años 60 y 70 en el marco de los constantes golpes militares y movilizaciones civiles, consecuencia de la Revolución Cubana de 1959:

En América Latina, el triunfo de la Revolución Cubana tuvo también una gran influencia en adaptar estos descontentos a la realidad continental y hacia el desarrollo de nuevas formas de expresión dramática. Como lo señalan L. F. Lyday y G. Woodyard, el teatro latinoamericano siguió siendo comprometido hasta bien entrados los años setenta e incluso gran parte de los ochenta, porque las injusticias políticas y sociales y las múltiples formas de represión eran parte de esa realidad, lo cual inducía a sus dramaturgos a tocar estos problemas con prioridad. Por estas razones, no es difícil inferir que este teatro puso su énfasis en los cambios políticos que debían efectuarse en el seno de sus sociedades. Estéticamente, la confusión que se ha creado

---

<sup>37</sup> Ibid p. 14

<sup>38</sup> Ibid p. 57

entre lo político y lo social indica que existen opiniones que lo han visto desarrollarse por un camino estrecho, con claras orientaciones ideológicas, comprometido y cuya expresión es un mensaje político directo o indirecto, cuando la censura y la represión se lo permitieron, y muy vinculado al contexto continental.”<sup>39</sup>

La influencia de Brecht resultó oportuna en América Latina en este contexto por su pasión revolucionaria pues el espíritu transgresor permeó también el ámbito de las artes escénicas. Dijo el escritor brasileño Fernando Peixoto: “¿Copiar a Brecht? Nunca, sería pobre e inútil. ¿Imitarlo? No tiene sentido. ¿Trabajar con él? Sí.”<sup>40</sup>

Fue muy variado el impacto brechtiano en la dramaturgia hispanoamericana: se busca distanciar la acción hablando directamente al público pero en situaciones cotidianas de nuestra cultura (como en la fila para el mercado, por ejemplo); los actores pueden representar más de un papel siendo muy evidentes con las interrupciones para que el público no olvide que está en el teatro, en una ficción; se hace reflexionar a los espectadores sobre la miseria humana y se les motiva para el pensamiento crítico.

*Historia del hombre que se convirtió en perro*, escrita por el argentino Osvaldo Dragún, nos da una clara idea de cómo se integraron las formulaciones de Brecht en Latinoamérica: Un hombre que no encuentra trabajo tiene que aceptar la labor de “perro del sereno” y poco a poco transforma sus hábitos y su vida a la del animal, En medio de una situación trágico-cómica, Dragún señala cómo el hombre es marcado y envuelto por la circunstancia social. Los cuatro personajes de esta obra, sin nombres propios ni personalidades bien delimitadas, plantean el conflicto eliminando los elementos escenográficos, rompiendo la cuarta pared e invitando al público a construir un sentido crítico sobre su propia condición:

Actriz.- ...Pensamos que tal vez podría importarles la historia de nuestro amigo porque tal vez entre ustedes haya ahora una mujer que piense “¿No tendré...?¿No tendré...?” (Musita “perro”)

Actor 3.- O alguien a quien le hayan ofrecido el empleo del perro del sereno...

Actriz- Si no es así, nos alegramos.

Actor 2.- Pero si es así, si entre ustedes hay alguno a quien quieran convertir en perro, como a nuestro amigo, entonces...Pero, bueno, entonces esa...¡esa es otra historia! “<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> CHESNEY LAWRENCE, Luis. “Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX.” en *Teatro-Revista de Estudios Culturales/ A journal of cultural studies*: Número 23, artículo 29. p. 386

<sup>40</sup> PEIXOTO, Fernando. *Brecht: una introducción al teatro dialéctico*. Perú, Lluvia Editores, 1989. p.11

<sup>41</sup> SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. España, Aguilar, 1970. p. 24

Para Chesney Lawrence el teatro de Brecht forma parte de una enorme lucha del hombre por liberarse de los poderes que no podía controlar en épocas pasadas y que se traducen como sumisión. Las teorías de Brecht otorgaron a Latinoamérica una rápida toma de conciencia en los sectores intelectuales y estudiantiles respecto a la situación social y política que enfrentaba el continente.

### 2.1.2 Surrealismo y Antonin Artaud

El concepto de surrealismo en todas las artes responde a la idea de destruir significados convencionales y crear contra-significados mediante la yuxtaposición radical (“el principio del *collage*”)<sup>42</sup> y el automatismo mental. André Breton presentó en 1924 el primer manifiesto donde se planteaba el intento por salir de los rígidos esquemas de la razón y de la observación realista. En la escena se tradujo como la ambición de mostrar esa parte del “yo” que disimulan los formalismos y a solicitar al espectador que no considere los acontecimientos y el comportamiento de los individuos con lógica sino a admitir las rupturas y las inconsecuencias de la experiencia onírica. Los manifiestos surrealistas declararon que el único arte verdadero y el único realismo reside en aquellas regiones del inconsciente; separaron en el hombre el “yo racional” y el “yo irracional” y declararon que sólo en la operación del último podía hallarse la fuente del arte, por lo cual el teatro optó por ejemplificar corporalmente las deformaciones interiores del ser humano junto con sus miedos, deseos, instintos y sueños.

Antonin Artaud, heredero del dadaísmo y después del surrealismo, encontró en el teatro la forma de plasmar el ambiente onírico en escena y el retorno a la magia y al rito. Añadió al concepto teatral las ideas de sensualidad y la importante noción de crueldad que él definió como “conmoción” o “sacudimiento”.<sup>43</sup> Para lograrlo, se debía

---

<sup>42</sup> SONTAG, Susan. *Contra la interpretación. “Happenings: un arte radical de yuxtaposición”*. S.E, 1964. p. 316.

<sup>43</sup> Cfr. ARRIAGA ORNELAS, José Luis. *Antonin Artaud y su “teatro de la crueldad” como antropologización del arte*. México, UAEMEX, 2017.

mostrar simbólicamente todo tipo de violencia que enseñará al público cómo el mundo actual ha perdido su rumbo. El teatro debía lanzar al espectador la verdad de los sueños en los que se enciende su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y la materia, su canibalismo... En este teatro debía mostrarse al hombre tal cual es en su maldad cotidiana. *El teatro y su doble* y *El teatro y la crueldad* componen una poética cuya influencia sería grande en el teatro hispanoamericano:

[Antonin Artaud] se ha preocupado preferentemente por los problemas de la representación teatral en sus más modernas direcciones. Es el iniciador del Teatro de la Crueldad, esfuerzo en favor de una creación escénica en la que el hombre se manifiesta animado por las grandes preocupaciones y las pasiones esenciales, por contraposición a este tipo humano falsamente civilizado, deformado por las leyes y por prejuicios sociales, que el teatro actual ofrece como héroe permanente. El Teatro de la Crueldad aspira a llevar a las multitudes la expresión de los grandes temas cósmicos, universales, interpretados según los textos más antiguos de la India, México, etcétera, y utilizando los medios más modernos de la técnica teatral, crear un teatro liberado de la literatura.<sup>44</sup>

En América Latina ha habido varios seguidores del teatro propuesto por Artaud de los que se ha tomado esencialmente la crueldad, los juegos verbales y la incomunicación humana. El argentino Osvaldo Dragún comentó en una entrevista que le hicieron en 1979 que la idea del “teatro de la crueldad” le había llegado como reflejo de la vida en México tras su visita a este país: entonces el teatro latinoamericano es cruel porque la crueldad es la forma de vida cotidiana.<sup>45</sup>

La recepción de las propuestas de Artaud en Hispanoamérica fue parcial pues no se arraigó su concepción total del teatro sino sólo aspectos particulares como la tematización de la crueldad. Podemos observar, por ejemplo, cómo Jorge Icaza (dramaturgo ecuatoriano) presenta en *Flagelo* el mundo de opresión que viven los indios americanos, angustia que se señala con el continuo sonar de un látigo y la respuesta dolorosa de un grupo de cantoras:

---

<sup>44</sup> ARTAUD, Antonin. *México y viaje al país de los tarahumaras*. [Prol. Luis Mario Schneider] México, FCE, 1984. p. 31

<sup>45</sup> Cfr. BLÜHER, Karl Alfred. *La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano* en DE TORO, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Argentina, Editorial Galerna, 1990. p. 114

*El látigo.- Chal...Chal...fuuiit...*

Dos longas cantoras.- (como si sintieran en carne viva el fuetazo. Quejándose) Tan...tan

El látigo.- (con chasquido implacable) Chal...Chal...fuuiit...

Dos longas cantoras.- (con lamentos de lágrimas y de protestas)

Tan...tan...tararán...

El látigo.- (furioso) Chal...chal...chal...<sup>46</sup>

Tal como lo veía Artaud, lo que estorbaba al drama, al igual que al resto de las demás artes, era la capa de artificios que la civilización ha impuesto sobre la naturaleza humana, es decir, la cultura. La esencia de la naturaleza humana, ha sido deformada por las máscaras formalistas; la tarea del artista debe consistir en apartar el artificio y poner de manifiesto el verdadero núcleo de la realidad, que para Artaud era la emoción e instinto puros. El resultado de todo esto es un teatro espontáneo y construido con comunicación visual, corporal y con el manejo de símbolos en el escenario que es el método por el que tiene lugar la comunicación onírica. En América hispana estos conceptos se traducen como un teatro que desarrolla lenguaje rituales y míticos para expresar una forma superior a la realidad. Hay que recordar el viaje de Artaud a México en 1936 que marca su interés por “la irracionalidad, el surrealismo y lo ritual.”<sup>47</sup>

### 2.1.3 Ionesco y Beckett: el absurdo y la desesperanza

Otro de los cambios más drásticos en el teatro occidental fue la aparición del Absurdo, movimiento originado por el desencanto provocado por las guerras. El primero que habló del “absurdo” fue Sartre dentro de la filosofía existencialista, refiriéndose al sinsentido de la vida y al vacío en el hombre. Ese sinsentido quedó dramatizado en 1950 con *La cantante calva* de Eugene Ionesco. De acuerdo a Ionesco, el absurdo es “el desprovisto de propósito”<sup>48</sup>

El término de “Teatro del Absurdo” fue acuñado por Martin Esslin y, de acuerdo a su postura, son cuatro los representantes que definieron el movimiento: Arthur

---

<sup>46</sup> *Teatro ecuatoriano*. Tercer tomo. Quito, Clásicos Ariel, 1983. p. 53

<sup>47</sup> Cfr. REVERTE BERNA, Concepción. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. España, Vervuert, 2006.

<sup>48</sup> ESSLIN, Martín. *El teatro del absurdo*. Universidad de Michigan, Seix-Barral, 1996. p. 14

Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet y Samuel Beckett (Esslin:1996). Esta clasificación de los absurdistas ha estado en constante debate. Para no entrar en esa polémica prefiero señalar los elementos que compartieron como fueron los diálogos y acciones ilógicos, la ausencia de comunicación entre los personajes, la no-acción, el desequilibrio lingüístico que lleva al humor (mayormente al humor negro), el dominio de la irracionalidad y la presencia de una realidad molesta, exasperante. Todo ello los colocaría en la temática de la desesperanza pues los asuntos son siempre los mismos: la falta de comunicación y afecto entre los hombres. Lo único seguro es la muerte.

Los autores del absurdo ponderan la validez de la lógica humana pero llegan a la conclusión de que el ser humano insiste en ser ilógico. Este fragmento de la escena IV de *La cantante calva* puede ejemplificar algunos de estos rasgos:

*La señora y el señor MARTIN se sientan el uno frente al otro, sin hablarse. Se sonríen con timidez.*

SR MARTIN- (el diálogo que sigue debe ser dicho con una voz lánguida, monótona, un poco cantante, nada dramatizada): Discúlpeme, señora, pero me parece, si no me engaño, que la he encontrado ya en alguna parte.

SRA MARTIN- A mí también me parece, señor, que lo he encontrado ya en alguna parte.

SR MARTIN- ¿No la habré visto, señora, en Manchester, por casualidad?

SRA MARTIN- Es muy posible. Yo soy originaria de la ciudad de Manchester. Pero no recuerdo muy bien, señor, no podría afirmar si lo he visto allí o no.

SR MARTIN- ¡Dios mío, qué curioso! ¡Yo también soy originario de la ciudad de Manchester!

SRA MARTIN- ¡Qué curioso!

SR MARTIN- ¡Muy curioso!... Pero yo, señora, dejé la ciudad de Manchester hace cinco semanas, más o menos.

SRA MARTIN- ¡Qué curioso! ¡Qué extraña coincidencia! Yo también, señor, dejé la ciudad de Manchester hace cinco semanas, más o menos.

SR MARTIN- Tomé el tren de las ocho y media de la mañana, que llega a Londres a las cinco menos cuarto, señora.

SRA MARTIN- ¡Qué curioso! ¡Qué extraño! ¡Y qué coincidencia! ¡Yo tomé el mismo tren, señor, yo también!

SR MARTIN- ¡Dios mío, qué curioso! ¿Entonces, tal vez, señora, la vi en el tren?

SRA MARTIN- Es muy posible, no está excluido, es posible y, después de todo, ¿por qué no?... Pero yo no lo recuerdo, señor.

SR MARTIN- Yo viajaba en segunda clase, señora. No hay segunda clase en Inglaterra, pero a pesar de ello yo viajé en segunda clase.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> IONESCO, Eugène. *La cantante calva ; Jacobo o la sumisión ; El porvenir está en los huevos /* Buenos Aires, Argentina, Losada, 2004

Ionesco se basaba en lo vacío del lenguaje en la conversación cotidiana. Los parlamentos de *La cantante calva* están contruidos intencionalmente a base de clichés. Como los dichos y refranes, los clichés encierran la sabiduría popular pero, al pasar de boca en boca, van perdiendo su sentido y su matiz original. Finalmente, las conversaciones en vez de unir, aislan. El habla de los personajes de Ionesco propone volver a los actos primitivos del cuerpo humano -balbuceos y pujos, por ejemplo- para desintoxicar al teatro de la verbocidad. Algunas de estas técnicas fueron tomadas de la innovación surrealista de la libre asociación de ideas y denuncian la despersionalización de los individuos y su sometimiento a una mentalidad prefabricada.<sup>50</sup>

El chileno Jorge Díaz ofrece en la obra *El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones* la manera en que es asimilada la propuesta de Ionesco en Latinoamérica. Ambos títulos son muy significativos. Cuando *Él* le reclama a *Ella* que no encuentra su cepillo de dientes y se entera que *Ella* lo ha usado para bolear sus zapatos inicia una reflexión en torno a la pérdida de individualidad. El lenguaje empleado por Jorge Díaz recoge el habla popular con refranes, a la manera de Ionesco. Nos presenta diálogos que exponen mucha musicalidad y juego:

Antona.- Quien mal anda mal acaba

Él.- El que no es ducho en bragas, las costuras lo matan

Antona.- En comer y rascar, todo es comenzar

Él.- Lo que no se hace en un año se hace en un rato

Antona.- Quien su trasero alquila no pasa hambre ni fatiga

Él.- Cada uno habla de la feria según le va en ella

Antona.- Si quieres un crío, búscate un sobrino

Él.- Hijo sin dolor, madre sin amor

Antona.- Éramos treinta y parió la abuela

Él.- A mulo cojo e hijo bobo lo sufren todos

Antona.- Más vale una de varón que cien de gorrión

Él.- El lechón de un mes y el pato de tres...<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Cfr. LAMONT, Rosette C. *Ionesco's Imperatives. The politics of culture*. United States of America, University of Michigan, 1933.

<sup>51</sup> DURAN CERDA, Julio. *Teatro chileno contemporáneo*. México, Aguilar, 1970. p. 471

Ionesco fue uno de los más grandes opositores a las propuestas preceptivas aristotélicas y dedica gran parte de su teatro a contradecir esta poética por medio de la filosofía del absurdo: lo absurdo del devenir de la historia humana, de las ideas, de los sentimientos y de la existencia:

El significado de sus obras [de Ionesco] no es nunca explícito. Su trabajo se caracteriza, al contrario, por lo que se podría denominar *vaguedad intencionada*. Sus dramas, dichos de otra forma, están llenos de sentidos posibles, pero vacíos de soluciones y de finalidades polémicas específicas. Ionesco no adopta ningún punto de vista porque cree que todos los puntos de vista son inútiles. Sus dramas son demostraciones de la incongruencia entre la condición humana y los deseos del ser humano. Dichos deseos son verdaderas tragedias, ya que la tragedia, como el mismo Ionesco observa, radica en lo insoportable.<sup>52</sup>

De gran importancia en Latinoamérica es también la influencia de Samuel Beckett. Cuando en 1953 se estrena *Esperando a Godot*, inicia una polémica entre los críticos que no sabían cómo calificar esta obra y su novedad obligó a los estudiosos del teatro a reconsiderar los postulados de la dramaturgia. Cada imagen que presenta manifiesta el destino humano después de haber vivido los campos de concentración y las bombas nucleares. Sus personajes viven en soledad, aislados de la experiencia social, cuando ya no tiene sentido el obrar sino únicamente esperar y recordar. Su ambiente es un mundo vacío y roído por la nada. El sentimiento dramático surge de que nada ocurre y la espera no tiene objeto. La emoción del espectador se hará presente al advertir lo amargo de la situación.

La problemática del tiempo y del espacio son algunos de los principales temas que la obra beckettiana perseguirá. Los personajes en *Esperando a Godot* están marcados por la larga espera en la que están condenados a realizar ejercicios de memoria, adivinanzas, imitaciones, canciones, juegos y acciones violentas; pero por otra parte, permanecen en la inmovilidad demostrando la imposibilidad de verdadera comunicación y la falta de sentido.

Para ejemplificar la influencia de Samuel Beckett en Latinoamérica podemos acercarnos a la obra *La campana* (1965) del peruano Julio Ortega: Vor y Rov son dos

---

<sup>52</sup> WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial, 1974. p. 73.

presos que viven dentro de una campana. Mientras Vor se esfuerza por encontrar la salida de la prisión, Rov se dedica a comer y dormir. No hay más fábula. Es evidente que los nombres están compuestos por las mismas letras pero invertidas. Vor es el que busca y Rov es el que se conforma y la campana es la prisión que puede simbolizar el mundo y/o el interior del ser humano donde debaten estos dos contrarios y muestra la incapacidad de salir:

Vor.- Duerme, amigo, sigue durmiendo. ¡Qué feliz eres, Rov! Estamos presos y tú sigues durmiendo. Para tí ni siquiera estamos presos. Yo, yo estoy condenado en una prisión con un hombre que prefiere seguir durmiendo... Es extraño que vivas, Rov ¿O será extraño que viva yo? Acaso vives para que yo siga buscando la entrada, para que yo continúe buscándola. Porque si no vivieras... Acaso yo también preferiría dormir... Duerme bien, querido Rov.<sup>53</sup>

El dramaturgo de la desesperanza se vale de los elementos de la distorsión y la exageración para impresionar y motivar al lector/espectador. El humor y el juego son elementos tonales que modelan las actitudes de los espectadores frente a la acción. El fin dramático no es producir una obra humorística. El humor es otra herramienta tonal que suaviza la tragedia de situaciones marginales mediante el contraste cómico que produce. No obstante la sensación pasajera de alivio emocional y de catarsis, el humor casi siempre se vuelve negro y amargo. Con el manejo de la ironía, la sátira y la paradoja se produce un sentido de fuerte desengaño transmitido por el hilo de la risa. Nos reímos pero nos da vergüenza habernos reído de situaciones humanas tan serias.

## **2.2 El Existencialismo en Latinoamérica**

Como podemos ver, el absurdo y la desesperanza están íntimamente ligados al Existencialismo, una de las doctrinas filosóficas que más influyó en el siglo XX. Algunos pensadores como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus reflejaron una similar actitud ante la vida y una reflexión en torno a cómo la subjetividad humana ha jugado un papel muy importante en la Historia.

---

<sup>53</sup> Ob. cit. *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. p. 76

Jean Paul Sartre solía declarar que el hombre es angustia ya que cada persona se elige a sí misma y al mismo tiempo al resto de la humanidad y, por lo tanto, no puede escapar de su total y profunda responsabilidad. La angustia es la condición misma de la acción porque supone que el hombre se enfrenta a una pluralidad de posibilidades y cuando elige una, se da cuenta de que ésta sólo tiene valor porque ha sido elegida. El hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, por lo tanto, no es más que el conjunto de sus actos.<sup>54</sup>

En la dramaturgia, esta filosofía no plantea una nueva técnica. Sus aportaciones son ideológicas y es precisamente ésta una gran contribución para América Latina. Numerosos textos dramáticos hispanoamericanos han apoyado los postulados existencialistas con recursos muy variados.

El dramaturgo panameño José de Jesús Martínez nos ofrece uno de tantos ejemplos de obra de corte existencialista. En *Juicio final* un hombre -el Hombre- acaba de morir y debe declarar ante un juez quién es y qué es pero se enfrenta ante la problemática de que es *nada* puesto que nunca dio respuesta a estas cuestiones en vida:

Juez: Ya sé que se dice eso, que uno es su propia vida. pero lo que se quiere decir es que somos parecidos a ella, semejantes puesto que lo que somos depende de nuestra vida y viceversa. La vida es nuestra madre y nuestra hija simultáneamente. Sin embargo, hay vidas tan falsas, huecas, que no tienen a nadie adentro, o que tienen dentro una persona hueca, vacía, sin peso o consistencia. Estas personas se sienten a sí mismas porque sienten el contacto con su cuerpo. Eso les basta, y no piensan que ese apoyo les faltará algún día. Y si lo piensan, suponen que detrás, en algún sitio, tienen un alma o un yo auténtico, profundo, y que pueden ir, instalarse en él, cuando lo quieran o necesiten. Pero no hay nadie. Están vacíos. Son una pura cáscara. Cuando la desgracia sopla, cuando la muerte los amenaza, cuando necesitan de sí mismos, van corriendo a buscarse... Entonces se desesperan, se desorientan, se sorprenden, porque no hallan más que el sitio vacío. Y la vida, y el tiempo, la muerte, se los lleva como hojas. (Pausa) No se les ocurre agarrarse a algo que no pase, a alguna idea fija clavada en la verdad.<sup>55</sup>

Estas cuestiones esenciales sobre la existencia humana tomaron tal fuerza en América Latina que parecen un eje conductor en la dramaturgia del siglo XX.

---

<sup>54</sup> Cfr. SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, UNAM, 2006.

<sup>55</sup> Ob. cit. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. p. 175

## 2.3 Concepto de dramaturgia en el siglo XX

Con el paso del siglo XX el concepto de dramaturgia también fue modificado pues se vio la necesidad de construir una categoría que integrara al texto en su calidad lingüístico-literaria con su acaecer de cuerpo en acción, concepto que corresponde más a la teatrología y la reinterpretación de Aristóteles:

Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramática a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aún prescindiendo de la palabra.<sup>56</sup>

La distinción que hace Alejandro Finzi entre “literatura dramática” y “dramaturgia” en su estudio titulado *Variantes en las formas del texto teatral en el siglo XX* establece que la primera forma es escrita para ser leída y la segunda para ser vista<sup>57</sup>; es decir, el rechazo al texto dramático por parte de algunos grupos del siglo XX se debe a la concepción de que el teatro en su esencia y totalidad reside en el escenario. El texto sería uno más de los elementos de representación, aunque no el más importante e incluso se puede prescindir de él; sin embargo otros prefirieron innovar desde la dramaturgia en su ámbito integrador y experimentar desde la gestación literaria.

Cualquier texto dramático está conformado por dos componentes: el diálogo y las didascalias. La tradición literaria ha dado prioridad a los diálogos y ha delegado en las didascalias una función meramente administrativa. Por otro lado, Beckett, juega con las convenciones por lo que nos ofrece, por ejemplo, *Acto sin palabras*, obra íntegramente construida como una extensa acotación. Extraigo un fragmento:

---

<sup>56</sup> ZAPATA Rubio, Miguel. “A telón quitado”, *La República*, Lima, 9 de julio de 1988 en DUBATTI, Jorge. *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo, Uruguay Cultural Laboratorio, 2007. p. 9

<sup>57</sup> Cfr. FINZI, Alejandro. *Variantes en las formas del texto teatral en el siglo XX: la relación entre texto literario y dramaturgia, la noción de “figura”, la noción de teatro experimental y la construcción intercultural*. en <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/viewFile/145633/260662>. p. 18

#### ACCION 5:

*Por el lateral derecho, empujado desde bastidores, el hombre retrocede a trompicones, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona. Silbato por el lateral derecho. Reflexiona, sale por la derecha. Empujado en seguida desde bastidores, tropieza, cae, vuelve a levantarse, se sacude, reflexiona. Silbato por el lateral izquierdo. Reflexiona, sale por la derecha. Empujado de nuevo al escenario, tropieza, cae, vuelve a levantarse, se sacude, reflexiona. Silbato por el lateral izquierdo. Reflexiona, se dirige hacia el lateral izquierdo, se detiene antes de llegar, se echa hacia atrás, tropieza, cae, vuelve a levantarse, se sacude, reflexiona. Un arbolito desciende del telar, se posa. Una única rama a tres metros del suelo y en la copa un simple manojo de palmas que proyecta una tenue sombra.<sup>58</sup>*

Didascalias son también los lugares que se designan y los nombres de los personajes, tanto los que figuran en el reparto como los que únicamente se aluden dentro del diálogo. Lo renovador se puede encontrar en cualquier parte de la estructura dramática.

También es importante distinguir que la modificación en el concepto de dramaturgia nos ha llevado a reconocer diversos tipos de textos dramáticos como los pre-escénicos, es decir, aquellos que surgen con trabajo de escritorio (como las otras manifestaciones literarias ya sea la narrativa o la poesía) dando como resultado una dramaturgia de autor y, por otro lado, la escritura sobre la escena interactuando con el grupo, en colaboración, a la que se conoce como dramaturgia de dirección<sup>59</sup>. El siglo XX se ve fuertemente atraído por el segundo modo.

Aunque la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX es heterogénea y surge paralelamente a las manifestaciones de la vanguardia mundial, es interesante destacar su sincretismo cultural pues sus representantes unen lo más innovador del teatro universal con la visión que proviene de las propias raíces culturales.

#### 2.3.1 Construcción de una dramaturgia con identidad latinoamericana

Latinoamérica siguió, durante el siglo XX, un proceso de evolución teatral semejante al europeo aunque su motivación fue diferente: las propuestas también son

---

<sup>58</sup> BECKETT, Samuel. *Acto sin palabras*.

<sup>59</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Argentina, Atuel, 2005.

de carácter universal y también está la misma búsqueda de lo novedoso; sin embargo, mientras que en Europa, en medio del ambiente de guerra, se presenta una actitud de rebeldía, de negación o contradicción de todo lo establecido, en Hispanoamérica se busca un medio para resolver cuestiones de identidad. En palabras de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, con respecto a las vanguardias en México particularmente:

Y antes de definir a estos grupos, tendencias y movimientos del teatro mexicano de los años veinte y treinta como de vanguardia y experimental, quizá sea más pertinente denominarlos como experiencias renovadoras en las que se aplicaron muchas de las aportaciones de la vanguardia mundial, sin que tuvieran necesariamente el espíritu guerrero, de ruptura y de violenta provocación de contracultura.<sup>60</sup>

Todo ello es importante para explicar que el hacer un estudio territorial de las manifestaciones teatrales (en este caso en Hispanoamérica) implica tener en cuenta el principio de necesidad histórica, es decir, una poética teatral corresponde a un tiempo y una territorialidad particular y no podría haber surgido en otro momento histórico.<sup>61</sup>

El fenómeno teatral en América Latina presenta algunas particularidades que han sido estudiadas recientemente con más profundidad desde diferentes regiones del continente. El grupo GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires se ha propuesto crear un espacio de análisis para conocer la historia del teatro argentino y latinoamericano. Figuras como Osvaldo Pellettieri o Juan Villegas se han dedicado a explicar la evolución del sistema teatral en esta zona geográfica a partir de la comprensión de sus cambios sociales.

En el libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*<sup>62</sup>, Juan Villegas propone la necesidad de nuevos modelos para la interpretación de textos dramáticos de tal manera que se pueda percibir la particularidad de los discursos latinoamericanos sin continuar con la dependencia hacia las pautas europeizantes. El proyecto incluiría una serie de especialistas en historia de Hispanoamérica y de cada

---

<sup>60</sup> ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

<sup>61</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México, Libros de Godot, 2011.

<sup>62</sup> Cfr. VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Galerna, 20015. (Colec. Teatología)

país en particular, expertos en textos dramáticos, en cultura y arte, en política y en folklore. Sugiere que el concepto tradicional de teatro excluye importantes prácticas por no estar correctamente interpretada la cultura latinoamericana o por no coincidir con el canon. La gran aportación de Villegas a los estudios del drama en esta región continental es que las historias de los movimientos teatrales no son paralelas pero sí hay conexiones, procesos de apoderamiento de estilos y formas de unos y otros. El problema radica cuando se excluyen los textos que no forman parte de los sectores culturales dominantes.

El Dr. Carlos Solórzano, quien fuera investigador, dramaturgo, novelista y profesor por más de 50 años dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicó gran parte de sus estudios al teatro latinoamericano de vanguardia. Él proponía que hasta finales del siglo XIX la dramaturgia hispanoamericana mantenía una relación de dependencia con los temas y las formas predominantes de la Península Ibérica, pero con la llegada del siglo XX comienza a distanciarse por las circunstancias particulares de América Latina.<sup>63</sup>

Para Solórzano era conveniente considerar a Latinoamérica como una cultura homogénea en general pues los países que lo integran permanecen unidos por una lengua común y por las historias que dieron lugar a las independencias políticas de España. Las Guerras Mundiales, de acuerdo a Solórzano, otorgaron a América Latina la posibilidad de inscribirse en el contexto de los problemas y las filosofías mundiales con sus respectivos matices. Entonces, a partir de la posguerra la cultura hispanoamericana queda determinada por tres elementos: el contacto con el mestizaje en los países indoamericanos, el legado cultural en los países de inmigrantes y los países de herencia africana.<sup>64</sup>

En primer lugar, Solórzano destaca el antagonismo entre lo español y lo indio motivado principalmente por países con raíces culturales indígenas como México, Guatemala, Colombia o Perú. El mestizaje ha aportado a la dramaturgia un carácter

---

<sup>63</sup> Cfr. SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. México, F.C.E., 1992.

<sup>64</sup> Estas conclusiones en particular están basadas de las clases que recibí del Dr. Carlos Solórzano en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM

inusitado y de diversidad. En el ejemplo del siguiente fragmento se observa cómo Miguel Ángel Asturias emprendió, con la obra dramática *Soluna*, un rescate de los mitos y prácticas rituales de los antepasados indígenas guatemaltecos. Su innovación consiste en la fusión de estos ritos con la realidad cotidiana en un ambiente que, si lo percibiéramos en una categoría exclusivamente europeizante, se acercaría mucho al Surrealismo; sin embargo, al entablar ese contacto con la cultura latinoamericana, resulta una manifestación teatral única y diferente:

Porfirión.- Más que sagrada...es la máscara de los eclipses...la máscara del Chamá Soluna, mitad sol y mitad luna, lo que hace que el tiempo corra, que pasen años en un minuto y siglos en un día ¡Cuántos días, cuántos años queman el sol y la luna al juntarse! Nadie lo sabe. El sol dice a la luna: "Aquí están mis días del año: vuélvelos sueño. Señora de las orejas de obsidiana vestida enteramente en blanco!" La luna dice al sol: "¡Aquí están mis noches, Cariamarillo, Águila con plumas de maíz; quémalas, acábalas de quemar pronto; son el carbón de mis cabellos!" [...] ¡Máscara del Chamá Soluna, cascarón celeste, me la pongo y sueño, me la quito y vivo! El día y la noche están en ella, el sueño y la vida están en ella...<sup>65</sup>

El espectador deberá enfrentarse con el símbolo de las máscara -mitad día, mitad noche- para poner en evidencia la dualidad humana, esa tendencia hacia el bien y el mal, hacia lo mágico y lo racional, hacia lo masculino y lo femenino, etcétera que se percibe tan claramente en esta región continental.

Como parte de la visión del teatro de los países indohispánicos está el contemplar al ser humano -representado en los personajes dramáticos- como construidos circunstancialmente por su momento histórico.

El segundo elemento propuesto por Solórzano es la cultura de los inmigrantes en los países que se formaron a finales del siglo XIX con la llegada de nuevos pobladores como ocurrió en Argentina, Uruguay o Chile. Aquí entraron súbitamente las tendencias artísticas y culturales europeas lo que originó formas de expresión muy características. En el teatro se reflejan las múltiples orientaciones estéticas importadas como, por ejemplo, las propuestas de Luigi Pirandello que tuvieron una gran acogida.

---

<sup>65</sup> SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro en Guatemala*. México, Águila, 1964. p.p. 112-113

De Pirandello se destaca el recurso del teatro dentro del teatro -que implica por lo menos dos niveles de representación- y la ruptura de la cuarta pared con la respectiva participación del público en el hecho teatral; también impactó la manera en que Pirandello funde lo risible y lo deplorable, lo cómico y lo trágico, la cordura y la locura. A veces dominará el elemento grotesco y se pondrá de manifiesto la insignificancia del hombre. Su concepto de incomunicación del ser humano postula que el lenguaje no es únicamente vehículo de comunicación sino que más bien es un medio empleado para velar y empañar el sentido. El lenguaje no sólo une, también separa. El personaje de “El Padre” dice en *Seis personajes en busca de autor*: “¿Cómo vamos a conseguir entendernos si a mis palabras yo les otorgó el sentido que tienen para mí y el que las escucha las entiende con el sentido que tienen para él?”<sup>66</sup>

El lenguaje se fragmenta en tantos significados cuantos son los individuos que lo emplean. Este factor destaca y acentúa la incapacidad de comunicación entre los hombres y la soledad de cada existencia humana individual; pero no sólo somos diferentes a los demás y estamos distanciados de ellos sino que somos diferentes a nosotros mismos en cada uno de los momentos sucesivos del tiempo: cambiamos de un instante al siguiente. Nuestra personalidad consiste en una mutación constante, “consistente en la inconsistencia”<sup>67</sup>

Podemos encontrar en muchos dramaturgos hispanoamericanos el impacto pirandelliano, pero para ejemplificarlo brevemente tomaré una obra del argentino Carlos Gorostiza. *El lugar* (1949) es una pieza que recibe este nombre debido a que los diferentes personajes van llegando a un espacio ambiguo, a un “lugar” en el que todos están autorizados para habitar<sup>68</sup>. La situación se vuelve caótica y llega al punto en que no reconocen quién es quién (como gran metáfora de lo conflictiva que resulta la convivencia humana). Entre otros temas, Gorostiza plantea la preocupación pirandelliana de que cada segundo nos renovamos y dejamos de ser lo que éramos antes, es decir, a cada momento nos recreamos:

---

<sup>66</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid, Cátedra, 2004. p. 42

<sup>67</sup> Cfr. GUGLIELMINI, Homero. *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. Argentina, Nova, 1967

<sup>68</sup> También es evidente la influencia de *Esperando a Godot* de Beckett

Ángela.- (viendo una foto de Mario)... éste no se parece en nada a usted; no es usted. Tome.  
Mario.- Claro que soy yo. Pero es lo único que tengo que me identifique  
Ángela.- Como que no es usted  
Mario.- Usted fue la que dijo que no era yo  
Ángela.- Pero yo lo dije en otro sentido  
Mario.- En qué sentido  
Ángela.- No sé. Ahora no me acuerdo. En otro  
Mario.- No importa. Igual tiene razón. Éste no soy yo. Éste es el que yo era cuando me sacaron la foto. Pero ahora no tengo nada que ver con éste.<sup>69</sup>

Se ha considerado al teatro de Pirandello como “Teatro del espejo” porque al contemplarnos en un espejo nos vemos como si fuéramos otro, nos objetivizamos. Sus personajes vagarán buscándose a sí mismos sin conseguirlo ya que a cada instante dejan de ser lo que son; el recuerdo deja de ser el eslabón unificador entre el presente y el pasado y, al contrario, es vivo testimonio de nuestra inestabilidad. En cada personaje hay un drama y cada uno vive una ilusoria identidad.

La asimilación de los conceptos y formas estéticas pirandellianos y de otras tendencias europeizantes en esta región hispanoamericana de inmigrantes inicia un proceso de experimentación y búsqueda de nuevas estructuras de discurso teatral para enfrentar la circunstancia propia, lo que propiciará fuertemente la creación colectiva.

El último elemento integrador de la cultura y el teatro latinoamericano propuesto por Solórzano está constituido por los países de herencia africana como Cuba y Puerto Rico. Nuevamente nos encontramos con el exotismo resultado del choque de dos culturas. El dramaturgo cubano Virgilio Piñera, por ejemplo, muestra en sus textos perfiles de la picaresca popular en un contexto de la sociedad burguesa hispanoamericana y el redescubrimiento de los mitos helénicos renacidos en la exuberancia caribeña. Aún así, cuando se le ha preguntado si su teatro es heredero del Existencialismo o del Absurdo, él responde:

Francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra Garrigó* antes que *Las moscas* de Sartre aparecieran en libro, y escribí *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Más bien pienso que todo

---

<sup>69</sup> GOROSTIZA, Carlos. *Teatro 2*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1992. p.p. 254-255

esto estaba en el ambiente, y aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre un chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: Aquí no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...” Entonces, si es así, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana...porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día.<sup>70</sup>

En la obra *Dos viejos pánicos* de Piñera, dos viejos, a los que llama *Tabo* y *Tota* inventan innumerables variaciones sobre el juego de la muerte. Nos presenta toda clase de violencias: crímenes, amor frenético, guerra, locura y, sobre todo, la enemistad que mantiene juntos a dos seres. Los personajes son la versión masculina y femenina de, como indica el título, “dos viejos pánicos”. Esta situación lleva al público al reconocimiento de un mundo dislocado.

Además del postulado filosófico, esta obra maneja un vocabulario extravagante y disparatado para crear la atmósfera del caos y para satirizar la decadencia de la sociedad. El lenguaje es rítmico -a la manera del ritmo cubano- y absurdo:

Tabo.- De miedo se muere usted  
Tota.- Se muere usted  
Tabo.- ¡Lo sé! ¡Lo sé!  
Tota.- ¡Mátelo usted!  
Tabo.- ¡Con qué! ¡Con qué!  
Tota.- Con un... con un ...  
Tabo.- ¡Diga usted! ¡Diga usted!  
Tota.- ¡Con un no sé qué!  
Tabo.- ¡No sé qué es un no sé qué! ¡No lo sé!  
Tota.- Pues muérase usted  
Tabo.- ¡Me muero de un no sé qué!<sup>71</sup>

Después de revisar estos tres grupos que conforman Hispanoamérica se puede entender la pluralidad de temas, personajes, contenidos y estéticas que aparecieron en los diferentes países, ya inscritos en las tendencias mundiales, pero con bases

---

<sup>70</sup> PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana, Ediciones R, 1960. p. 15

<sup>71</sup> Ob. cit. *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. p. 128.

históricas distintas. Dijo el Dr. Carlos Solórzano en el Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano organizado por la UNESCO:

Esta rápida ojeada a los tres grupos de sociedades que conformaron lo que es hoy la América Latina, quizás pueda servirnos de guía para responder el cuestionamiento que hacen algunos especialistas y estudiosos del teatro latinoamericano (por desgracia aún hoy poco numerosos) acerca de la pluralidad de temas, personajes, situaciones, formas dialogales y conclusiones que aparecen en el teatro de los diferentes países y que hacen de esta literatura dramática el material más rico de nuestra creación literaria.

La poesía de América Latina gozó de especial atención en los momentos más afortunados del modernismo, la narrativa, cuando aparecieron las grandes novelas criollas (*La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*) que convertían a la naturaleza en el gran personaje de este continente. El teatro, más difícil de ser penetrado, más sintético en su forma de exposición, requiere un mayor esfuerzo para su lectura y, por lo tanto, se presta menos para la crítica expresada en fáciles ensayos o en una apreciación puramente subjetiva de los textos dramáticos.<sup>72</sup>

En la actualidad, tanto el Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, el Dr. Óscar Armando García y el Dr. Ricardo García Arteaga, todos académicos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, han continuado y especializado el estudio del teatro mexicano y latinoamericano. García Arteaga ha hecho hincapié en la importancia de conocer primero el teatro escrito en nuestro idioma para fijar la atención en los problemas que nos involucran directamente, en vez de dar prioridad al teatro de vanguardia europeo pues su mensaje no establece vínculos con el espectador latinoamericano<sup>73</sup>.

El punto a considerar consiste en saber qué significó para el teatro de Latinoamérica este contacto renovado con la cultura europea y la posibilidad de actuar lúdica y experimentalmente para crear propuestas o combinarlas y entregar un proyecto estético con los componentes temáticos, estilísticos y de idiosincrasia que se localizan en su propio entorno.

---

<sup>72</sup> *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo*. UNESCO en colaboración con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo.p. 21.

<sup>73</sup> SUÁREZ, Patricia. *García Arteaga y el Teatro Universitario* en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/99\\_100.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/99_100.pdf) Fecha de consulta: 2 de agosto, 2018.

## 2.4 Recapitulación

De acuerdo a la aclaración que hace Alejandro Finzi, el término “dramaturgia” se distingue de “literatura dramática” ya que el primero determina la forma escrita para ser vista y el segundo para ser leída (Finzi: 2017). Este trabajo de tesis adopta los conceptos bajo los mismos principios.

Para Carlos Solórzano, la dramaturgia universal del siglo XX innova con la participación del espectador para la reconstrucción de significados y la organización lingüística. Además, cada poética ha aportado valiosos recursos reformadores: el “teatro de espejo” pirandelliano o las propuestas de Brecht respecto al distanciamiento, el escenario desnudo y la construcción episódica; asimismo, Antonin Artaud añade que el ser humano debe presentarse animado por sus pasiones esenciales como contraparte al hombre civilizado, artificial y deformado por leyes y prejuicios sociales; cabe mencionar también que algunos de los principales planteamientos de Samuel Beckett marcaron el mundo entero y específicamente a América Latina: la problemática del tiempo, el espacio, la soledad y el aislamiento; Ionesco, en cambio, denuncia lo ilógico de las acciones y el desequilibrio lingüístico; de igual modo, ha sido importante referir cómo han impactado fuertemente a la escena local las aportaciones de la temática existencialista como la soledad, la muerte, el vivir sin-sentido y la angustia derivada de la responsabilidad que implica la elección que cada ser humano hace sobre sí mismo y sobre los demás.

Para mí, parte esencial de las expresiones dramáticas particulares en Latinoamericana radica en la ruptura con el realismo y en la reformulación original de los recursos poéticos heredados; sin embargo, la frontera entre el “ser universal” y el “ser latinoamericano” se hace muy difusa. Esto parece llevarnos a la situación de coexistencia de manifestaciones artísticas o a una tendencia de unificación.

Al revisar los tres elementos que conforman la riqueza cultural hispanoamericana de acuerdo a los estudios de Carlos Solórzano (indoamericano, inmigrantes y herencia africana), se puede concluir que la dramaturgia de este lado del continente ofrece una pluralidad de formas, temas, situaciones y personajes que hacen

que estos textos dramáticos sean parte del material más rico de nuestra creación literaria y escénica. El punto de contacto con la cultura europea, con lo clásico y con lo autóctono da la oportunidad de proponer lúdica y experimentalmente un proyecto estético revelador de la propia idiosincrasia y en ocasiones cercano en sus propuestas y valía al Realismo Mágico.

## Capítulo 3. El tránsito por el realismo desde la dramaturgia de Egon Wolff en *Los invasores*

### 3.1 *Los invasores* en el ámbito de la tradición literaria y teatral

El teatro chileno empezó a desarrollarse en el siglo XIX y desde entonces aparecieron grupos de aficionados que han sido los que principalmente enriquecen la actividad dramática de este país. La transformación del Realismo a la Vanguardia en el teatro de Chile fue tardío. En 1941 se inauguró el *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* y dos años después nació el *Teatro Ensayo de la Universidad Católica*. Estas dos instituciones marcaron las tendencias dramáticas de esta nación.<sup>74</sup> Al final de la década de los cincuenta aparecieron los dramaturgos que impulsaron la llegada de las vanguardias a la escena chilena: Egon Wolff, Jorge Díaz y Sergio Vodanovic.

El estreno de *Los invasores* otorgó a Egon Wolff renombre internacional. Estudiosos como Juan Andrés Piña, escritor y editor, han visto en Wolff y en otros integrantes de la llamada “generación de 1950” “un afán de revelar lo que se oculta tras la sociedad y sus personajes, aquello que muestra la verdad interior de ciertos seres o instituciones”<sup>75</sup>. La obra fue estrenada en 1963, un año antes de que hubiera elección de presidente en Chile y dos de los candidatos con altas posibilidades de ganar presentaban un programa de transformación social para revertir las situaciones de miseria e injusticia. En este contexto, el impacto de *Los invasores* se consigue a través de un realismo, pero no a la manera decimonónica, sino con la presentación de diferentes facetas que consiguen una integración total de los elementos que conforman la sociedad latinoamericana y que fluctúan desde el llamado Realismo, el realismo social, el psicológico hasta el surrealismo en un constante esfuerzo de abarcar todos los elementos constitutivos de la verdad latinoamericana. Dice Juan Andrés Piña en la introducción a una edición de *Los invasores* (1999):

---

<sup>74</sup> Cfr. DURÁN CERDA, Julio. *Teatro chileno contemporáneo*. México, Aguilar, 1970.

<sup>75</sup> PIÑA, Juan Andrés. “Verdad y humanidad en el teatro de Egon Wolff” en WOLFF, Egon. *Los invasores*. Chile, Pehuén Editores Limitada, 1999. p. 157

Una doble vertiente -que no se excluye y que se complementa- parece alimentar esta búsqueda de las verdades ocultas u olvidadas [en *Los invasores*]. Por un lado, el ámbito individual o familiar, más cercano al realismo psicológico, y por otro, el definitivamente social y político. En el primero, la revelación significa mostrar el vacío que se esconde tras la ostentación, el orgullo de clase, el dinero, el artificio, el arribismo o la suntuosidad. En este caso los personajes son dejados en evidencia como plenos de falsedad y mediocridad, vacíos de auténtica vida, ávidos de conseguir seguridades, incapaces de existir espontáneamente.

[...]

En el aspecto político y social, las obras de Wolff saltan más allá de la mera barrera individual y revelan en estos casos una clase social en su conjunto.<sup>76</sup>

La obra *Los invasores* cuenta cómo Meyer y Pietá presumen de su bienestar social y económico en una hermosa casa burguesa. De pronto, China -un habitante “del otro lado del río”, harapiento y desaliñado- quiebra el cristal de una ventana para poder abrir el picaporte y entrar a la lujosa mansión y anunciar a Meyer que va a quedarse ahí a vivir. Más adelante llega Toletole y poco a poco arriban muchos más pobres que no entran a la casa sino que permanecen en el jardín (fuera de escena). Al final, Meyer se da cuenta que toda esta invasión ha sido un sueño y se alegra mucho; pero mientras él está concluyendo que los acontecimientos no son ciertos porque ocurrieron en sueños, empieza a confundir los sucesos que sí ocurrieron con lo que soñó, se rompe la ventana y una mano abre el picaporte dando a la obra un final cíclico y dejando poco claros los límites entre la realidad objetiva, la denuncia social, la realidad interior y la realidad onírica:

Meyer.- Oh, hijos...vengan... (*Los abraza*) Llenaban toda la casa, hijos. Estaban en todas partes, rompiendo todo, llevándose todo...¡Oh, Dios mío! Te ibas a las colinas, mujer. Tú también, Hija.

Marcela.- (*ríe*) ¿A las colinas, papá? ¿A hacer qué? ¡Qué ridículo!

Meyer.- A arar... A arar, hija... Y tú, mujer, me dejabas...

Pietá.- ¿Yo dejarte?...(*Ríe. Todos ríen*) ¡Qué tonterías, Lucas!

Meyer.- (*riendo*) Sí, Pietá, me dejabas.

Pietá.- ¿Quién era esa gente que se llevaba todo, Lucas?

Meyer.- Nadie... Nada, mujer. Sueños, nada más. Ya pasó todo

Pietá.- Sí, ya pasó todo. Ven a acostarte

Meyer.- Sí... (*La sigue hacia la escalera*) Sin embargo... todo seguía una lógica tan precisa, un plan tan bien trazado... Como si un caso que sucediera...

Pietá.- ¿Sucediera qué?

---

<sup>76</sup> Idem

Meyer.- Creo que una vez tuvimos a un obrero de apellido Mirelis en la fábrica... Sí, se llamaba Mirelis... Esteban Mirelis, ahora lo recuerdo... Voló porque se robó una lima...Tal vez procedimos con ligereza en ese asunto

Marcela.- ¿Y quién era Esteban Mirelis en tu pesadilla, papá?

Meyer.- ¡Oh, no importa, hija! Un pirata griego... Un salvaje que merodea los mares, con su pata de palo y sus mástiles cargados de buitres... (*La abraza*) Lo importante es que nada ha pasado y estamos juntos otra vez (*Toma del brazo a Bobby*) Imagínate, hijo, que en el sueño de tu padre, Gran Jefe Blanco, el portero albino de tu Universidad, quemaba tu chamarra de cuero en una gran pira de fuego en medio del patio y todo el mundo miraba, sin hacer nada... Cosas que sueña tu padre... (*Lo chasconeá*) Vamos...

Bobby.- (*Se detiene*) Papá...

Meyer.- ¿Sí, hijo?...

Bobby.- Eso sucedió ayer... eso fue cierto...

Meyer.- ¿Qué, hijo?

Bobby.- Gran Jefe Blanco... Ayer... Cuando salíamos de clases... Estaba en el patio de la Universidad, calentándose las manos artríticas sobre una pira hecha de la ropa de mis compañeros... Estaba parado, en medio del patio, mirando arriba, a los pasillos, sin que nadie se atreviera a moverse, papá. Su mirada era tan desafiante que nadie se movió... Rector, profesores, nadie ¿Fue eso lo que soñaste?... ¿Fue eso lo que soñaste, papá? Eso fue cierto ¿Fue eso? ¿Fué eso, papá?

*Los cuatro están ahí, en medio de la habitación, mirándose, cuando, al fondo, en la ventana que da al jardín, cae un vidrio con gran estruendo y una mano penetra, abriendo el picaporte.*

TELÓN<sup>77</sup>

En este fragmento que finaliza la obra encontramos la propuesta de ampliar el concepto de realidad, no negarla. Pero este planteamiento presenta diferentes fases en el transcurso de la obra. Para ello se deben incorporar nuevos elementos que anteriormente se rechazaban como “realistas” como pueden ser los sueños, lo mágico y lo ritual. Así planteado, la dramaturgia wolffiana se acerca mucho más al movimiento narrativo latinoamericano llamado “Realismo Mágico” que logra su efecto en un ambiente totalmente objetivo y en el cual irrumpe lo inverosímil como parte de lo cotidiano.

Las teorías sobre el realismo literario surgido en el siglo XIX proponían descripciones detalladas del espacio y la reproducción del habla tal como se pronuncia y sin corrección con el fin de ser una copia fiel de la realidad externa. Lo ordinario (y no lo extraordinario) sería el tema central exponiendo problemas sociales, políticos y

---

<sup>77</sup> WOLFF, Egon. *Los invasores* en Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo I. México, F.C.E., 1992. p.p. 189-190.

humanos; se muestra una realidad mediata entre las personas y su entorno económico del cual son representantes. Las acciones se mostraban como testimonio de una época y una clase social. Todo lo anterior parece ajustarse a las propuestas del teatro de Wolff; sin embargo, agotados los presupuestos iniciales, la ambigüedad y polisemia del término realismo dificultan su singularización y el concepto se descompone renovando sus principios porque en esta obra también se ofrece un testimonio de denuncia y rebelión en contra del sistema así como consideraciones filosóficas, estéticas y lingüísticas a la manera del Realismo Social<sup>78</sup>.

Después de las descripciones físicas iniciales, la dramaturgia de Wolff se centra en los personajes y en todo lo que iba en contra de las proposiciones naturalistas de Emile Zola (“la correspondencia entre el mundo externo y el mundo literario”<sup>79</sup>) como puede ser lo imaginado y lo ritual; es decir, súbitamente *Los invasores* da un giro hacia una especie de surrealismo (aunque el término sigue siendo inexacto para la propuesta de esta obra). André Bretón postulaba que la humanidad ha confundido lo que es real y por ello busca extender su entendimiento con una visión más abierta e integradora que es precisamente la surrealidad, suma de la conciencia y la inconsciencia.<sup>80</sup> Tanto en la vigilia como en el sueño, el ser humano puede experimentar situaciones que lo conmocionen y lo transformen. Darle más valor a uno que al otro significa perder la mitad de las experiencias de vida.

Aunque lo primero que leemos en *Los invasores* es una descripción detallada de la escenografía y el tema inmediatamente nos remite al fondo social, para la construcción de la obra Egon Wolff se valió de algunos elementos tradicionales sumándolos a otros. La primera didascalia dice:

---

<sup>78</sup> El teatro del Realismo Social está preocupado por los problemas que aquejan a la sociedad de su tiempo pero no reflexiona en torno a la raíz política de la lucha de clases ni plantea sus enfrentamientos históricos. Cfr. KOZLENKO, William. *The best short plays of the Social Theatre*. Universidad de California, Random House, 1939.

<sup>79</sup> FAÚNDEZ V., Edson. *Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica)*. El caso de *La Regenta de Leopoldo Alas*, “Clarín”. en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32824973005>> p. 104.

<sup>80</sup> Cfr. GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Colombia, Editorial Nomos, 2004.

*Escenario: Un living de alta burguesía. Cualquiera, son todas iguales. Lo importante es que nada de lo que se ve ahí sea barato. A la izquierda un porche a mayor nivel, con la puerta de entrada a la calle. Al fondo, la escala de subida al segundo piso. A la derecha, una puerta que da a la cocina y una ventana que mira al parque.*

*Cuando se alza el telón está en penumbra. Es de noche. Después de un rato, ruido de voces en el exterior, llaves en la cerradura, y luego, una mano que prende las luces*

*Entran Lucas Meyer y Pietá, su mujer. Visten de etiqueta, con sobria elegancia.*

*En cuanto se prenden las luces, Pietá se lanza al medio de la habitación. Abre los brazos. Gira sobre sí misma.<sup>81</sup>*

Esta primera acotación nos plantea cómo se puede transitar en el realismo. El teórico israelí Itamar Even-Zohar denomina “realemas” a los operadores de la realidad que contribuyen a que el receptor perciba una obra como verosímil, familiar y objetiva.<sup>82</sup> La diferencia de *Los invasores* en este sentido se expresa en la inclusión de la subjetividad y en la transgresión del modelo dramatúrgico. A medida que van transcurriendo las escenas, los objetos se quiebran o van desapareciendo de la vista del espectador hasta llegar a un espacio vacío con algunas apariciones de personas que traspasan los muros y proyecciones de imágenes “irreales”. Para concluir la obra, nuevamente se destaca la estructura circular con el regreso de los decorados originales ya que Lucas despierta. La relación entre los componentes efectivos de la obra (*mythos-ethos-dianoia*), la caracterización de los personajes, el lenguaje (incluyendo el aparato didascálico), la teatralidad y todas las estructuras dramáticas apoyan la puesta en duda del estatuto de realidad y lo que una época determinada ha definido como lógico y moral.

Para Consuelo Morel, investigadora y docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, uno de los elementos más notables dentro de la obra *Los invasores* es la capacidad del dramaturgo de pasarse del plano real descriptivo al plano onírico y alegórico y es precisamente éste el punto que permite a Egon Wolff

---

<sup>81</sup> Ob. cit. *Los invasores* p. 126

<sup>82</sup> Ob. cit. *Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica). El caso de La Regenta de Leopoldo Alas, "Clarín"* p. 107

trascender las poéticas universales: “En esta obra se produce un salto hacia un impresionismo nuevo y desconocido en nuestro medio”<sup>83</sup>

### 3.2 *Mythos-ethos-dianoia*

Como se explicó en el primer capítulo de este trabajo, el *mythos* es la estructuración de las acciones por medio de los personajes (*ethos*), guiados por las ideas (*dianoia*). Los personajes de *Los invasores* están divididos en dos grandes bloques: por un lado está la familia de Lucas Meyer formada por él, su esposa Pietá y sus hijos Bobby y Marcela; por otro lado, está el grupo de los invasores, los pobres que llegan “del otro lado del río”. Este segundo grupo es muy numerosos y está encabezado por China. Algunos de estos personajes sólo se nos presentan como “voces en off” aunque sus nombres tengan una carga importante de significación (El Mariscal, Alí-Babá, El Manigua, Cojo, Dulzura, Benito Juárez, Desolación, Voz de Viejo, Voz de Hombre, Voz de Mujer, Voz de Niño...), por ejemplo:

China.- El Benito Juárez habla despacio porque le tiene horror a la violencia... Es un mestizo alto, casi gigantesco, de facciones toscas y pelo negro, que a pesar de su exterior brutal, tiene el alma de un niño... Puede estrangular a un perro con dos dedos, o quebrarle el espinazo a un ternero con solo doblar su antebrazo, pero entre nosotros es conocido porque cuida párvulos, cuando sus madres tiene que salir a trabajar... En sus grandes brazos, los niños duermen como en una cuna... mientras hace así, canta canciones... Suavemente, delicadamente, se pone a entonar canciones... Canciones tontas... Canciones ilusas... Canciones que hablan de la bondad entre los hombres... Canciones que todos se acercan a oír en silencio, porque la esperanza es un alimento necesario para los hambrientos...<sup>84</sup>

Aunque ambos bandos tienen rasgos compartidos que los distinguen, cada uno de los integrantes es un *ethos* individual, es decir, cada uno presenta una ideología particular y un esquema de valores propio además de lo que corresponde a su grupo. La *dianoia* se puede configurar a partir del total de puntos de vista rescatando la concepción de

---

<sup>83</sup> MOREL, Consuelo. *Entre la realidad y la alucinación*. Madrid, Centro de documentación teatral, 1992. p. 293.

<sup>84</sup> Ibid *Los invasores* p. 165.

que la realidad no es una sino fragmentada. Dentro de todos los personajes destacan dos: Lucas Meyer y China.<sup>85</sup>

Lucas hace una presentación de sí mismo -junto con su cúmulo de valores y creencias sociales- en una conversación que tiene con China durante el Acto Segundo, cuatro días después de que llegaron a invadir su casa<sup>86</sup>. Dice:

Meyer.- Soy Lucas Meyer, ¿entiendes lo que eso quiere decir? Eso quiere decir que he debido tomar decisiones, tremendas decisiones que me han endurecido...llegué a tener a 200 hombres a mi cargo ¿entiendes lo que eso quiere decir? 200 hombres con sus familias y sus vidas ¡Todo aquí en esta mano! Los he tomado y cambiado de un lugar a otro. Los he subido y bajado a mi antojo. Les he dado salario y ellos han comido (*Se acerca a él de nuevo*) Y les he dado... felicidad. La clase de felicidad que nunca has podido dar a nadie. Una vez tomé a los 200 con sus críos y paquetes y los trasladé a la playa...Todos juntos en un atado... Debiste ver sus caras, cómo sonreían, mientras la prole retozaba al sol y las viejas se llenaban los pulmones de brisa marina. [...] ¿Quién iba a dudar de una sociedad en que todo el mundo vivía contento? ¿Qué significa todo esto que ustedes están haciendo, eh?... ¿Una venganza?...¿Una sucia venganza de los frustrados? ¿Hay alguna razón para todo ello?... ¡Contéstame, miserable!...¡Háblame, reptil!... ¿Qué te pasa, hijo de puta, te tragaste la lengua? (*Pausa en voz baja, angustiado?*) ¿Qué quiere decir todo esto, Mirelis? Por favor, dime... ¿Qué hacen en mi casa?<sup>87</sup>

No hay que olvidar que toda esta reflexión es parte del gran sueño que tiene Meyer, sueño que evidentemente proyecta sus principales inquietudes. El tono de superioridad y prepotencia con que se refiere a sus empleados habla de la falta de empatía del empresario con la clase trabajadora. Justifica su actitud y sus acciones con la supuesta responsabilidad de sostener a las familias, pero lo que delata es la explotación y el abuso de su posición. Teme ser descubierto en sus verdaderas intenciones. No tenemos ni siquiera que sorprendernos que llame a China con el

---

<sup>85</sup> Desde enfoques posmodernos, se ha sostenido que la representación del mundo social ha conducido a la fragmentación de los códigos y a la incapacidad de la cultura para representar lo real. La acumulación de fragmentos del mundo no constituye una idea unitaria. Esta postura es casi inherente al teatro porque, por esencia, cada personaje tiene una voz; sin embargo, en *Los invasores*, personajes que podrían ser colectivos, se definen como únicos, como caracteres. Cfr. ARROYOS LANGA, Enrique *et al.* *La realidad fragmentada*. España, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2010.

<sup>86</sup> Llama la atención que la didascalia que inicia el Acto Segundo sea tan específica pues dice: "*Madrugada. Cuatro días después. La habitación está ahora desmantelada*" pero en los parlamentos no se hace referencia al tiempo transcurrido por lo que en una puesta en escena se necesitaría hacer uso de otros recursos para alcanzar esa exactitud temporal.

<sup>87</sup> *Ibid* *Los invasores* p. 178.

nombre de “Mirelis” y que más adelante otro personaje, Alí Babá, se presente también como “Esteban Mirelis”... Al fin y al cabo, para Lucas Meyer todos entran en la misma categoría (“Gente que lo acusa de quitarle lo que es de ellos... De darles menos de lo que esperaban... pequeñas obreras feas con gestos de odio... hombrecitos que no dan la cara... manos pedigüeñas... marañas de incriminaciones que roban el sabor de lo ganado”<sup>88</sup>).

No es muy claro quién fue “Esteban Mirelis” (personaje que conocemos exclusivamente por referencias): primero pensamos que fue el hermano del socio a quien Lucas Meyer había asesinado para quedarse como único propietario de la empresa:

Meyer.- Hace años tuve un socio; instalamos una industria. Él puso el capital; yo administraría. El día que inauguramos ardió todo. ¿Sabe lo que hizo el tipo?

China.- (*con la mayor naturalidad*) Se colgó de una viga de acero del galpón quemado, con una liga elástica azul estampada de flores de lis blancas

Meyer.- ¿Cómo lo sabe?

China.- Porque es inevitable que un tipo que ve arder su fábrica el día de la inauguración, cuando en ello ha puesto su vida y su esperanza tendrá que colgarse con una liga de flores de lis blancas, de una viga o algo semejante...

Meyer.- Y dejando al socio cargando con las más absurdas incriminaciones...

China.- Que usted ocasionó la muerte para quedarse con el molido...

[...]

Meyer.- ¿Quién es usted?

China.- Un hombre que merodea...

Meyer.- (*Aterrado*) ¡El hermano que juró vengarse! [...] Mirelis... ¿qué es lo que deseas de mí?<sup>89</sup>

Más adelante encontramos nuevamente el nombre de “Mirelis” como el del obrero que despide Lucas:

Alí Babá.- (*Serio*) Soy el obrero joven que un día voló de su fábrica cuando desapareció una lima del taller mecánico... Yo no robé esa lima, pero usted me expulsó igual. Usted sabía que yo no la había robado, pero había que encontrar un culpable.

Meyer.- Un culpable, sí.

Alí Babá.- Eso fue el 26 de julio de 1948 y yo crucé su cara con una bofetada. Nunca nadie había alzado una mano contra usted en su fábrica. Mi ficha era la 12374 y mi nombre es... *Esteban Mirelis*.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Ibid *Los invasores* p. 144

<sup>89</sup> Ibid *Los invasores* p. 146

<sup>90</sup> Ibid *Los invasores* p.p. 185-186

“Mirelis” es el símbolo de las atrocidades que ha hecho Meyer para obtener sus bienes y es referido bajo distintas caras y reclamos en una dislocación de elementos. Para entender a este personaje, el receptor deberá contribuir con la fusión de todas las situaciones que representa. “Mirelis” es una construcción mental que adquiere mucha importancia para la comprensión de los motivos que llevan a la revuelta social planteada en *Los invasores*.

Por su parte, China también hace una presentación de sí mismo:

China.- Me llaman “China”, ya le dije. Soy un hombre que merodea. Me he sentado en cada piedra del camino. Cada puente solitario me ha servido de techo. He mirado el rostro de millones de vagabundos, y he visto el dolor, cara a cara. (*Va hacia la ventana*) Hay mucha tristeza en el mundo, señor Meyer... pero hoy día, la estamos venciendo... (*Indica afuera*) Ese muchacho, Esteban Mirelis, trabaja ahora como tractorista en el ladrillar; le queda tiempo para pensar en la ofensa. La viuda teje en las grandes tejedurías de lana; ha encontrado un nuevo oficio y Toletole canta ahí, en lo alto de las colinas, siguiendo su arado. Todo el mundo trabaja afuera; es una lástima, en verdad, señor Meyer, que usted no entienda... (*Gira hacia él; con calma*) El pueblo no se ha alzado contra usted; esa obsesión le viene de creer que su vida tiene alguna importancia... ¿Es tan difícil pensar que eso, ahí afuera, es solo una cruzada de buena fe? ¿Un juego ingenuo de la justicia? ¡Venga! Lo invito a mirar la realidad.<sup>91</sup>

Resulta bastante paradójico que sea un personaje del sueño de Meyer quien lo invite “a ver la realidad” (que en este caso está íntimamente ligada a los problemas sociales que vivió -y aún vive- la sociedad latinoamericana del siglo XX). Pero es que el grupo de los “pobres”, encabezado por China, resulta estar conformado por personajes imaginados que muestran una forma alternativa de ver al mundo con el movimiento hacia el caos y la ruptura del orden preestablecido. También son el elemento invasor y tienen una visión más completa de la realidad pues conocen “ambos lados del río” e incluso transgreden la realidad irrumpiendo tanto en el sueño (cuando la mano abre el picaporte por primera vez) como en la vigilia (cuando la mano abre el picaporte por segunda vez) quebrantando toda frontera.

---

<sup>91</sup> Ibid *Los invasores*.p.p. 186-187.

El personaje femenino Toletole, compañera de China que alguna vez “fue rubia y hermosa”, resulta de gran fuerza para el elemento ritualista en la obra. El ritual es un punto medio hacia algo más, una mudanza representada en acciones; puede entenderse también como un evento de tránsito. Está siempre constituido por actos que intentan descubrir una estructura no verbal de importancia.<sup>92</sup> Egon Wolff construye su propio enfoque del realismo con el poder de la imaginación y el rito pues encuentra en ellos un gran potencial para reivindicar la realidad (como lo hicieron los narradores del *Realismo Mágico*). Los ritos son simbólicos y su carácter colectivo permite esa búsqueda de lo que no es tan evidente para una mirada exclusivamente lógica. Casi inmediatamente después de entrar al escenario China le ordena a Toletole: “¡Baila, Toletole, baila! ¡Paguemos la hospitalidad del caballero! (*Resuena una música danzarina, de ritmo rápido, tocada en un solo instrumento de viento, a cuyo compás Toletole comienza a ejecutar una danza desabrida y triste; deja caer los brazos, con la mirada fija en algún punto lejano. Sólo los pies se mueven*)”<sup>93</sup>

Toletole se muestra como un personaje tierno, ingenuo y sojuzgado. Su ropa parodia la de Pietá quien viste elegantemente. Toletole muestra la necesidad de someterse. China la llama constantemente “estúpida” pero ella es incapaz de entender la violencia. Su docilidad es parte de un rito adquirido desde mucho tiempo atrás. Se trata, pues, de entender el sentido ritualístico de este baile como una iniciación a un proceso de transformación. Por su parte, Pietá también había ejecutado una especie de danza-ritual correspondiente a su estrato social pues en el momento en que se encienden las luces del primer acto “*Pietá se lanza al medio de la habitación. Abre los brazos. Gira sobre sí misma*”<sup>94</sup>. En ambas danzas rituales hay una gran tragedia humana y el movimiento de cada una expone fuerzas vitales contrarias. Una “abre” los brazos y la otra “los deja caer”.

---

<sup>92</sup> Cfr. GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2004.

<sup>93</sup> Ob. cit. *Los invasores* p. 141

<sup>94</sup> *Ibid* p. 138

### 3.3 Lexis

Gran parte de las propuestas de los dramaturgos del teatro vanguardista del siglo XX fue contra el reinado de la lógica porque ha construido el mundo únicamente de forma racional. La lengua ha sido, en todas las culturas, uno de los principales medios de regulación y estructura pero, por su esencia racional, también es limitante para la comprensión de la realidad desde otras perspectivas. En el cuadro II de *Los invasores* podemos ver la fuerte crítica a la manera limitada y unilateral de entendimiento que se consigue por medio del código lingüístico. Las palabras no alcanzan para la aprehensión de la realidad ni garantizan la comprensión y empatía con el interlocutor:

Pietá.- ¿Dónde vas, Bobby?

Bobby.- (*La mira, no la ve*) A decirles lo que siento...

Pietá.- Tú te quedas...

Meyer.- (*Se adelanta, ansioso*) No, déjalo...Anda, hijo, anda...Tú sabes hablar el idioma de esa gente; te comprenderán. Anda y diles que Lucas Meyer es su amigo...Que no les deseo ningún mal...Diles eso, con la convicción que tú posees, hijo.

[...]

Pietá.- ¿Qué significa esto, Lucas? Ayer, nada más, estábamos tan bien...Todo parecía tan normal.

Meyer.- (*Admirativo*) Escucha...¡Escúchalo!

*Sigue oyéndose la voz de Bobby. Llegan retazos de frases, que lentamente van perdiendo hilación y lógica...Al final surgen como voces de mando. Secas, cortantes, rotundas, como ladridos. Las aclamaciones que siguen las palabras, también van perdiendo su cualidad cálida y se tornan ladridos.*

Voz de Bobby.- Estudiantes con conciencia de clase (*Aclamaciones*) Bienvenidos a esta casa. (*Aclamaciones*) Dictadura del proletariado...(*Aclamaciones*) Igualdad, libertad y fraternidad...(*Gritos*) Fraternidad, libertad e igualdad... (*Gritos más secos*) Iguales en igualdad...(*Gritos*) Igualdad en iguales...(*Gritos*) Igualización... igualizando... igualicemos... alicemos... licemos... emos... os... sss... ss... s... (*Y de pronto cae el silencio. Un largo silencio. Y luego nuevamente la voz incierta de Bobby*)...¿Qué...No están de acuerdo conmigo?... ¿No sienten lo mismo? ...¿Desconfían de mí? ... (*Luego alterado*) ¿Qué hacen?... ¡no, déjenme!... ¡Suéltense!... ¡Papá!... ¡Papacito!... ¡SOCORRO!

*En ese momento entra Bobby del jardín. Impulsado por varias manos que lo empujan dentro de la habitación. Le han amarrado, fuertemente atado con cuerdas, un cartel, que oprime su pecho y que dice, garabateado con letras inciertas: "Palabras"; un instante trastabilla por la habitación, y luego cae en el medio de ella.<sup>95</sup>*

<sup>95</sup> Ibid *Los invasores* p.p. 163-166.

Este fragmento es muy revelador. Podemos notar en él el orden descendente de la comunicación pues va desde las frases lingüísticamente coherentes hasta convertirse en ladridos y, finalmente, se pone en evidencia la falta de compromiso que tienen las “palabras” con el letrado que le cuelgan a Bobby. Con ello, el dramaturgo abre la posibilidad de someter ese mundo lógico a una conmoción que desarticule el discurso objetivo para reconfigurarlo.

La lengua tiene la función de reconstituir la realidad. Egon Wolff, al afrontar el problema del lenguaje, busca darle un nuevo poder pues el enfoque utilitario al que históricamente ha estado sometido nos ha conducido a concebir la realidad de una manera mediocre pues depende directamente de nuestra capacidad de enunciación. Una vez desconformada la realidad que se ha levantado sobre el sistema lingüístico será necesario buscar nuevas maneras de relacionarlo pero buscando que sea principalmente de un modo poético. André Bretón y Paul Eluard ya habían encontrado una alternativa con el automatismo mental.

La escritura automática intenta traslucir todo lo que se pretende convertir en lenguaje y que normalmente no consigue a causa del dominio de la lógica y la custodia consciente. Se trata de transmitir un sentido de manera libre e imprevisible. La *lexis* en *Los invasores* pone en práctica este tipo de discurso y resulta muy expresivo:

Niñito.- ¿Ves aquellos pájaros negros en la torre del campanario, Juanita?...

*Afuera, todo ruido. Con un profundo silencio y de pronto, lentamente y muy suavemente, unos niños comienzan a recitar. Como cantando un cuento sin asunto. A medida que cunden las palabras, las voces se van magnificando, hasta que todo el ámbito resuena de ellas.*

Niño 1.- Porque no hay nada como el miedo para matar las pulgas.

Niño 2.- Porque un patito feo se come a un patito bonito.

Niño 3.- Porque es mejor no saber leer para comer almendras.

Niño 4.- Porque no hay nada como esperar, para que a uno se lo lleve el viento.

Meyer.- Quién... ¿quiénes son esos niños?

Niñita.- Juanito, ¿te cuento el cuento de todos los árboles?

Niñito.- Cuenta...

Niñita.- Todos los árboles tenían tanto miedo de las hormigas que cuando las vieron venir, se quedaron parados... tiesecitos, esperando que les caminaran encima...

Meyer.- ¿Quiénes son esos niños, Mirelis?

China.- Dos niños que nacieron de los hongos de una ruca... Hasta los cinco años jugaban con cucarachas y garrapatas. Después descubrieron que con las tripas frescas de perro se pueden hacer globos de inflar... Hoy tiene una extraña fantasía...

Niñita.- Sí...  
Niñito.- ¿Vamos a matarlos a campanazos?  
Niñita.- Vamos...  
Otros Niños.- Vamos...vamos...<sup>96</sup>

El lenguaje escénico de *Los invasores* -ya sea lingüístico o no- intenta nuevas formas de asociación y de estados mentales y por ello escoge puntos de vista que no tenemos en lo cotidiano; busca dismantelar las ideas que damos por ciertas y reelaborar un sistema de significado diferente.

### 3.4 *Opsis* y el carácter ritual

En *Los invasores* se exhibe el momento justo de transición entre un estado social decadente y “lo que sea que vaya a seguir” -todavía percibido como futuro incierto- bajo la disposición de lo que parece un preparado rito de reajuste. El tono sagrado de muchas imágenes escénicas (*opsis*) reafirma la importancia que tiene para el dramaturgo otorgarle fuerza ceremonial a la decisión de romper con el mundo existente y darle paso a uno nuevo todavía por definir: “Por los muros se deslizan y reptan tres extrañas figuras. Son Toletole, Alí Babá y el Cojo, que se han adornado con ramas secas y tizado la cara que, al compás de la música incidental, bailan un ritual distorsionado y grotesco, cerrando círculo alrededor de Marcela”<sup>97</sup>

El rito permite crear un puente de fusión entre la realidad objetiva y lo mágico, lo asombroso y lo extraordinario. Ahí está su amplia posibilidad pues ofrece la fusión de realidades que están distanciadas de origen. El espacio escénico de *Los invasores* inicia con la reafirmación de un ambiente doméstico de bienestar y confort, de lo ya conocido y, a medida que transcurre la metamorfosis del realismo, las imágenes se transforman también en irrupciones rituales que desequilibran y profundizan sus límites:

Meyer.- Oh, Mirelis, ¿dónde estás?...¿Dónde estás, Mirelis?...¿Qué cosa horrible están haciendo ustedes de la vida? (*Aparece China permaneciendo en la sombra*) ¿Tú también te haces la ilusión de estar creando algo? Esa sucia recua de hombres feos, esa manada de mujeres tristes

---

<sup>96</sup> Ibid *Los invasores* p.p. 181-182

<sup>97</sup> Ibid *Los invasores*. p. 168

que andan por ahí, arrastrando sus críos...¿crees que tolerarán mucho tiempo la vida fea que ustedes les están haciendo? Sal a ver el cortejo maoliente, Mirelis... La hermosa ciudad convertida en cantera...Los grandes museos en Cocinas de Pueblo, las catedrales en barracas... ¿Dudas que un día se alzarán contra los responsables de tanta fealdad y entonces la tierra se volverá polvo?

*Está ahí. Casi con los brazos abiertos, ante China, que permanece siempre en la oscuridad. Cuando comienza una música furtiva y danzarina, como de pasos precipitados en el momento que surgen dos monjas, que caminan una junto a la otra, y van a situarse ante Meyer, con las manos extendidas en actitud suplicante.*

Meyer.- ¿Qué es lo que quieren? ¿Quiénes son ustedes?

Monja 1.- Soy Carmen, la pequeña obrera fea.

Monja 2.- Soy María, la pequeña obrera fea.

Meyer.- Sí. Siempre con las greñas en la cara sucia. Las desahucé a las dos.

Ambas.- (*En coro, alejándose*) No había lugar para mujeres feas en la fábrica. No había lugar (*Salen*)

*En los muros aparecen proyecciones, que representan ojos que miran... rostros de ancianos... manos cruzadas... manos suplicantes... pies en zapatos rotos... platos de magra comida... etc. De otra parte surge el Cojo, de obrero viejo. Cruza cojeando el escenario.<sup>98</sup>*

André Breton planteó un principio según el cual “el hombre tiende por naturaleza a deificar lo que rebasa su comprensión”.<sup>99</sup> El tono sagrado de ésta y otras escenas llega a un punto muy alto cuando el dramaturgo culmina el sueño de Meyer con un coro que tiene las siguientes funciones:

- Rescatar el carácter ritual y, con ello, provocar una *kátharsis* en el espectador.
- Delimitar el inicio o final de cada escena. En este caso, pone fin al sueño para que Meyer entre al estado de vigilia.
- Profetizar las siguientes situaciones
- Advertir el peligro que los personajes corren por sus conductas inadecuadas
- Resaltar el espectáculo teatral en sí mismo. El coro otorga fastuosidad a la representación<sup>100</sup>

El elemento aristotélico de la *melopeya* está presente así en el fragmento en que el coro interviene en *Los invasores*:

*Súbitamente se apagan todas las luces y se enciende suave, lentamente, un canto general.*

Coro.- Adán y Eva tuvieron a Caín y Abel...

<sup>98</sup> Ibid *Los invasores* p.p. 183-184

<sup>99</sup> Ob. cit. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. p. 268

<sup>100</sup> Cfr. ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Alianza, 2006

Caín engendró a Irad y de Irad se multiplicaron hasta Matusael...  
Matusael engendró a Henoc y de Henoc adelante, la raza humana comenzó a rebalsar...  
Y cuando Noé engendró a Sem, Cam y Jafet, la raza humana ya era masa...  
Porque los hijos de Jafet fueron Gomer, Magog y Madai...  
Y Javen y Tubal...  
Y Mosoc y Tiras y Asanes...  
Y Rifat y Elisa y Tarsis...  
Y Gus y Fut y Mesraím...  
Y cada uno de ellos tuvieron miles de hijos, y la tierra se pobló de rostros...  
Tuvieron millones de hijos cada uno, y la tierra se pobló de miserias...  
*Silencio total, y, de pronto, muy desvalido*  
Niñita.- Juanito, ¿te cuento el cuento de todos los árboles?  
Niñito.- Cuenta...  
Niñita.- Todos los árboles tenían tanto miedo de las hormigas...<sup>101</sup>

A partir de este momento Meyer despierta. Las alusiones bíblicas son confusas pero crean la sensación de muchedumbre y vulnerabilidad, sensación que se amplía con el diálogo siguiente. El corifeo está formado por la “niñita” y el “niñito” quienes repiten en su estribillo el cuento de la enorme cantidad de hormigas que están a punto de devastar los árboles como metáfora de los pobres que están a punto de arruinar la injusta organización de la sociedad y las reglas que sólo favorecen a sus integrantes burgueses. Todos los recursos escénicos -todo lo que forma la *opsis* como música, proyecciones, juegos de luz-sombra...- cobran gran importancia para este proceso de deconstrucción de la realidad.

Con la teatralidad en esta obra, Egon Wolff convierte una casa burguesa en un espacio realista y uno de los principales objetos simbólicos para esta irrupción es la ventana. Una ventana es un vínculo entre el exterior y el interior. En la casa de Lucas Meyer se puede contrastar la seguridad de adentro con los peligros de afuera pero también es un símbolo que hace la conexión entre el plano mágico, imaginado y onírico con la realidad objetiva. Por eso, el hecho de que una mano rompa la ventana para abrir el picaporte y que pueda entrar al otro lado implica también que se active en el receptor (ya sea lector o espectador) un detonante de ampliación de conciencia y de su propia condición.

---

<sup>101</sup> Ob. cit. *Los invasores* p.p. 187-188

### 3.5 Recapitulación

Esta visión construida por personajes, ritos, símbolos y realidades encontradas que Egon Wolff logró magistralmente en *Los invasores* conforman una alternativa de ver la realidad en Hispanoamérica bajo una concepción diferente:

Pietá.- ¿Quién es esa gente, Lucas?

Meyer.- Los invasores, Pietá. (*Pausa*) Los hombres que tiran abrigos a la fogata... Que mandan monjas a meterse a los muros... Nos han hecho zancadillas con sus bastones de ciego. Nos han metido a tirones flores en las solapas...

Pietá.- Lucas ¿qué te pasa? ¿te has vuelto loco?

Meyer.- Llegaron finalmente, Pietá... Ya golpearon nuestra puerta (*Afuera aumenta el canto con tamboreo*) No he dormido una pestañada, esperando que a la mañana todo esto no sería más que un sueño horrible; pero los ruidos aumentaron durante la noche. (*Mira a Pietá*) Cruzaron el río, al fin... Ya no los podemos parar.<sup>102</sup>

Conocer esta obra es no volver a estar seguros de la realidad que siempre habíamos aceptado. La cultura latinoamericana del siglo XX estuvo empeñada en borrar la línea que separa la ficción y la realidad. Esta invención no es reciente -Cervantes ya la utilizó en *El Quijote*- pero Wolff lleva la confusión a circunstancias locales. La utopía de la libertad de los países hispano continentales después de las guerras de independencia no suponen una prosperidad económica ni social sino al contrario: se impone la pobreza de muchos de sus habitantes dominados por una minoría adinerada. *Los invasores* nos revela la influencia de Antonin Artaud con la integración del rito y el tema de la conmoción, personajes con rasgos beckettianos que actúan contra el reinado de la lógica, la escritura automática en los parlamentos de los niños e incluso la *melopeya* aristotélica; no obstante, transgrede estos modelos y las poéticas vigentes construyendo un ambiente, en el que, al igual que ocurre con la narrativa del Realismo Mágico y en palabras de Gabriel García Márquez, se presenta “un hecho rigurosamente cierto que, sin embargo, parece fantástico” (*Reforma*, 10 de diciembre de 2000)

---

<sup>102</sup> Ibid. *Los invasores*. p.p. 148-149

## Capítulo 4. Elementos del teatro existencial, evasión del absurdo y la rebelión del ser en *Funeral Home* de Walter Beneke

### 4.1 *Funeral Home* en el contexto del teatro existencial

Walter Beneke fue un reconocido periodista, ministro de educación pública y cuentista salvadoreño. Su teatro presenta una marcada influencia de las filosofías de posguerra, en especial del Existencialismo. En 1964 escribió su obra más conocida, *Funeral Home*, que obtuvo el primer premio del Concurso Teatral Centroamericano convocado por la Dirección de Bellas Artes de San Salvador.<sup>103</sup>

El marido de *La Mujer* muere el día de Navidad. Ella está sola en la sala del velatorio representada en un lado del escenario. Del otro lado hay un ambiente festivo pues los dueños de la sala funeraria se preparan para la celebración navideña y deciden invitar a *La Mujer* a su casa para darle ánimos. Repentinamente, llega *El Desconocido* a la sala de velar aunque no conoce al difunto ni a la viuda; tenía frío y pensó que sería una buena idea estar ahí. Al inicio es bastante huraño pero poco a poco entabla una conversación con *La Mujer* hasta invitarla a pasar la noche juntos en su habitación de hotel. Ella no acepta. En cuanto él sale, ella cambia de opinión y grita desesperada a *El Encargado* del *Funeral Home* para que vaya a buscarlo. Cuando Bernardo (quien deja de ser *El Desconocido*) regresa, María (quien deja de ser *La Mujer*) está en casa de los Lowellyn -los dueños- y desde ese instante se identificarán con su nombre:

La Mujer.- Cuando los minutos pasaban y tú no regresabas yo me sentía morir entre estas cuatro paredes.

*Hay una pausa*

El Desconocido.- ¿Cómo te llamas?

La Mujer.- María

El Desconocido.- Yo me llamo Bernardo

María.- Como un santo de montaña

---

<sup>103</sup> Cfr. SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo II. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Bernardo.- O como un perro lanudo y enorme con un barrilito atado al cuello (*Ella ríe... ríe otra vez*) A nada soy tan sensible como a los rostros que se embellecen riendo<sup>104</sup>

A partir de este momento hay una modificación textual puesto que el lector podrá identificar a los mismos personajes con diferente denominación. Esto habla de que, en la dramaturgia de Beneke, hay una consciencia del receptor como lector y, por lo tanto, el texto dramático tiene tratamiento literario. Para un espectador es imperceptible este juego de nombres.

Bernardo le dice que sólo puede estar con ella esta noche y que no le es posible hacer planes a futuro porque guarda un secreto sobre su pasado que no puede revelar. María no acepta tales condiciones y Bernardo se vuelve a ir. Más tarde ella se entera que Bernardo había matado a su esposa y, aunque él regresa por tercera vez a suplicar desde la ventana del velatorio, María le reclama lo que hizo en el pasado y definitivamente no lo acompaña. Unos momentos después se escucha una llamada telefónica a *Lowellyn Funeral Home*:

*Suena el teléfono. Encargado responde.*

El Encargado.- *Lowellyn Funeral Home*..Sí...¿Hotel Dixie? ¿Cómo? ¿Han llamado ya a la policía?...¿No hay ninguna otra carta?...Bien, guarde el dinero, estaré allí dentro de una media hora. (*Cuelga el teléfono. Pausa larga*) Es el forastero, el médico dejó 550 dólares sobre la mesa de noche y una carta para la dirección del hotel diciendo que deseaba lo atendieran aquí.

*Las dos mujeres, atónitas, no pueden articular palabra.*

María.- ¿Había otra carta?

El Encargado.- No

*Hay un silencio largo*

Nancy.- (*Tomando a María cariñosamente por los hombros*). No podemos hacer nada, María, es el destino.

María.- ¿Qué tiene que ver mi indecisión con el destino?<sup>105</sup>

Todo el *mythos* de la obra nos ha estado preparando para esta gran pregunta existencial surgida en una situación límite pues el mismo día María se enfrenta al fallecimiento de su esposo y al suicidio de Bernardo (*El Desconocido*). Además de la pregunta anterior -*qué tiene que ver la toma de decisiones con el destino*- María se

---

<sup>104</sup> BENEKE, Walter. *Funeral Home* en Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo II. México, F.C.E., 1992. p. 276.

<sup>105</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 300.

hace cuestionamientos fundamentales constantemente: “¿Cree realmente que es condición humana el engañarse para ser feliz?”<sup>106</sup>, “Si a una moral que cambia cada cien años y cada mil kilómetros yo sacrifico mi oportunidad de ser feliz ¿quién me lo agradecería?”<sup>107</sup>, “¿Ser cobarde es ser correcto?”<sup>108</sup>...

Todas estas preguntas corresponden a los principales planteamientos existenciales y María se transforma en el portavoz de estos cuestionamientos y, sobre todo, en la representante de la rebelión existencial con sus actitudes frente a la vida y al lance de la muerte.

Algunos estudiosos de la dramaturgia de Beneke como Donald Leslie Shaw han visto como tema predominante en *Funeral Home* un debate entre Hispanoamérica y Estados Unidos y su rivalidad por los idearios respectivos. Leslie Shaw también ha analizado a los personajes en su búsqueda constante por conseguir la felicidad:

Lo que Beneke quiere sugerir [en *Funeral Home*] es precisamente que ni en las sórdidas transigencias, ni en las exaltadas aventuras se encuentra la solución al problema del ideal. La pseudo-felicidad de Milton y Nancy suena falsa; Bernardo se refiere a su idealismo juvenil con la palabra “espejismo”; María acabó aburriéndose de su aventura con el hermoso obrero. En el caso de estos últimos, además la búsqueda del ideal termina en un segundo fracaso. Bernardo y María quedan aislados el uno de la otra, él porque se niega fanáticamente a ofrecerle en el momento justo siquiera un vestigio de ilusión, ella porque no se encuentra capaz de anteponer su intuición a su momentánea repulsión hacia Bernardo cuando descubre su delito.<sup>109</sup>

Mi postura difiere de la de Shaw. Concibo al teatro de Beneke como una reflexión profunda que entiende al ser humano en completa soledad cuando tiene que tomar decisiones o cuando debe justificar sus actos. No es posible mitigar el peso de la responsabilidad que cada quien tiene sobre sus propias acciones. El hombre es libre y no hay auxilio posible. Éste es el objetivo de *Funeral Home* y del teatro existencialista: mostrar que el ser humano es lo que hace con su vida y que es completamente

---

<sup>106</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 266.

<sup>107</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 272.

<sup>108</sup> Idem

<sup>109</sup> SHAW, Donald Leslie. *A propósito de “Funeral Home” de Walter Beneke*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2016. p. 174 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75d2>. Fecha de consulta: 18/09/2018.

responsable de ella. Dice Bernardo: “Mi pasado soy yo”<sup>110</sup> y con esta frase hace un reconocimiento de que “la existencia precede a la esencia”<sup>111</sup> y de toda la carga que implica la responsabilidad de ser libre.

Albert Camus, ante la pregunta filosófica de cuál es el significado de la vida ha llegado a la conclusión de que no hay respuesta, o peor aún: No hay un significado. La vida es absurda. La percepción del Absurdo no es el resultado de una reflexión consciente o un análisis racional sino se trata más bien de una sensación que consiste en darse cuenta del sinsentido de la existencia. Una vez que la experiencia del absurdo se ha detonado, el ser humano nunca más podrá deshacerse de ella. Sin embargo, como insiste Camus, no siempre se requiere de una conmoción violenta para que el absurdo entre súbitamente a nuestras vidas. Generalmente la humanidad evita evocar su efecto lo mejor que puede e intenta moverse únicamente dentro del ambiente con el que se siente familiarizado: así se le otorga significado a la vida (aunque sea artificial) y es fácil apegarse a la rutina estableciendo objetivos personales para estructurar la existencia. Pero a pesar de ello, el absurdo puede surgir en cualquier momento y sacudir esta familiaridad desde sus bases:<sup>112</sup> “El Desconocido.- Si se vive totalmente para algo y de pronto el espejismo se vuelve arena y sol, ¿qué puede hacerse?”<sup>113</sup>

## 4.2 *Lexis y opsis*

En *Funeral Home*, el planteamiento ontológico resulta el eje de interés por lo que los medios servirán como soporte de los conceptos. De acuerdo a la concepción de Jean Paul Sartre sobre el teatro existencialista el énfasis debe estar en la *dianoia* y no siempre es innovador en la técnica. Las proposiciones en la dramaturgia de Beneke se apoyan en el lenguaje tradicional y en el contraste escénográfico de la sala de velar y el

---

<sup>110</sup> Ibid. *Funeral Home* p. 278.

<sup>111</sup> Cfr. SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa, 2006.

Para Sartre el hombre empieza por ser nada. A partir de lo que construye en su vida se puede definir lo que es.

<sup>112</sup> Cfr. MALDONADO ORTEGA, Rubén. *Absurdo y rebelión. Una lectura de la contemporaneidad en la obra de Albert Camus*. Colombia, Ediciones Barranquilla, 2013.

<sup>113</sup> Ob. cit. *Funeral Home*.p 258.

*living* de los Llowellyn (iluminado con el árbol de Navidad, regalos, niños, tono festivo). El diálogo dramático es mimesis de las ideas.

En la obra de Beneke se perciben reflexiones de diversa índole no solamente en boca de los personajes sino incluso en las didascalias (lo que da indicios de una intención literaria). Un pequeño ejemplo es la crítica a la sociedad norteamericana en comparación con “lo latinoamericano” que se ve en la siguiente y otras acotaciones y que integra un ideario como parte fundamental de *Funeral Home*:

*La pieza se desarrolla en uno de esos Funeral Homes de los Estados Unidos donde los americanos, gente práctica, se desembarazan de sus muertos, todavía calientes. Allí los visten, los maquillan, los arreglan, en suma, como para una ceremonia. La casa se encarga también del velorio y del entierro.*

*La mitad izquierda de la escena la ocupa el “salón”: pesados cortinajes, muebles voluminosos, flores de invernadero. Tenue luz indirecta como en un bar americano. En medio de la sala y en la penumbra se encuentra el ataúd que, descubierto, deja entrever la forma del cuerpo. Su colocación y la escasa iluminación impiden que el público vea el cadáver. No hay ninguna cruz. A la izquierda, tras un pequeño vestíbulo, la puerta que da a la calle. Se advierte la caída de la nieve cada vez que los automóviles que pasan por la carretera proyectan sus faros sobre el gran ventanal del fondo.*

*La otra mitad de la escena la ocupa el “living room” del Encargado del local, americano de clase media: muebles pretenciosos, objetos de arte fabricados en serie, paisajes y fotografías. Hay, sin embargo, un ambiente familiar, íntimo, acogedor. Junto a la chimenea, al fondo, un árbol de Navidad cargado de luces. A la izquierda la puerta que comunica los dos cuartos. A la derecha la puerta que conduce al vestíbulo y otra que da al comedor y a la cocina.<sup>114</sup>*

Más adelante, este mismo pensamiento es reforzado en un diálogo entre *La Mujer* y *El Desconocido*:

El Desconocido.- ¿Cómo pueden los americanos que aman la risa franca y el calor del hogar traer a sus muertos, todavía calientes, a estos lugares deprimentes y despiadados, sin intimidad ni cruces? ¿Cómo pueden despedirse de los que compartieron con ellos el sol en las vacaciones de verano, en la inhumanidad de este ambiente?

La Mujer.- No somos un pueblo sensible a los contrastes.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Ob. cit. *Funeral Home*. p.p. 250-251.

<sup>115</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 257.

Es importante destacar que *El Desconocido* es el único personaje centroamericano.

### 4.3 Mythos-ethos-dianoia

Camus planteaba un “drama humano”, es decir, una catástrofe inevitable hacia la cual todos tenemos que llegar. Porque mientras se está en la búsqueda de significado, de antemano esta indagación está condenada al fracaso ya que el mundo es caótico, impredecible e irracional. El clima del absurdo surge de la colisión entre una necesidad racional de orden y un mundo irracional. La sensación del absurdo se agudiza aún más por la certeza de que algún día moriremos. La inevitabilidad de la muerte pone en juicio todos nuestros esfuerzos por dar sentido a nuestras vidas.<sup>116</sup> Por eso, dice Camus, mucha gente bloquea el hecho de la muerte lo más que puede. *El Encargado* nos hace este comentario: “Recuerdo a un campesino que me trajo a su mujer hace unos meses. Cuando terminé de arreglarla y la vio quedó absorto, ¿sabe lo que me dijo? “¡qué pena que ella no pueda verse en un espejo, en toda su vida es la primera vez que se ve bonita!””<sup>117</sup>

La muerte se transforma en espectáculo en este contexto de la funeraria. El receptor de esta obra está preparado para presenciar la representación del suceso más humano que es la muerte. El título anuncia el ambiente que reinará. La gran sorpresa es que esta ceremonia mortuoria está contrastada con otra gran celebración que es la Navidad.

Todos los personajes de *Funeral Home* conviven con la muerte como algo cotidiano por lo que deben aceptar lo limitado y lo absurdo de sus esfuerzos en el mundo. Nancy y Milton tienen ese contacto inmediato por ser dueños de una funeraria. Bernardo y María son viudos por situaciones muy trágicas (por ello es comprensible que sepan que cualquier gran proyecto de vida sólo puede ser engañoso). Incluso el hijo de los Lowellyn, el niño Tommy, en su experiencia con la muerte, la frivoliza colocándola en la cotidianidad cuando pide como regalo navideño el reloj que porta el cadáver que se está velando:

---

<sup>116</sup> Cfr. Ob. Cit. *Absurdo y rebelión*.

<sup>117</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 281.

María.- Felices Navidades a todos  
 Conny.- (*Dándole el paquetito*) Felices Navidades  
 María.-Gracias, Conny. (*Se quita una cadena que lleva al cuello y la pasa por el de la niña*) Es para tí  
 Nancy.- De ninguna manera  
 María.- Por favor  
 Tommy.- (*que se ha acercado y tiene la medalla entre las manos*) ¿Es de oro?  
 María.- Sí, es de oro (*Pausa*) Para tí no tengo nada Tommy.  
*Tommy va a decir algo, luego se contiene*  
 María.- ¿Qué ibas a decir?  
 Tommy.- Nada  
 María.- Anda, dímelo. (*Tommy mira a sus padres*)  
 El Encargado.- Dilo de una vez  
 Tommy.- (*Haciendo con la cabeza un gesto en dirección al salón*) Él tiene un reloj muy bonito  
 Nancy .- (*Grita*) ¡Tommy, por Dios! ¿No te da vergüenza?  
 Tommy.- Yo no lo iba a decir  
 Nancy.- Perdona, María, es una impertinencia del muchacho.  
 María.- Tiene razón, es un reloj muy bonito y él ya no lo necesita, voy a traértelo <sup>118</sup>

El anhelo de significado, orden, seguridad y futuro está presente en cada ser humano; sin embargo, el mundo externo caótico e impredecible y que nos condena a la muerte es una fuerza en sentido contrario. La irreconciliabilidad de la aspiración hacia el orden contra el caos estructural del mundo lleva una y otra vez al desengaño. Este clima del absurdo se hace evidente en varios pasajes de *Funeral Home*. Incluso entre los niños Conny y Tommy hay destellos de la absurdidad. Mientras están esperando ansiosos a San Nicolás, en el *living* de su casa sólo se habla de muertes. Paradójicamente, San Nicolás le trae a Tommy unas pistolas y él exclama “No las quiero”.<sup>119</sup> Tommy quería seguir escuchando la conversación de los adultos y lo mandan a su cuarto. Es entonces cuando lanza la exclamación. Le interesaba el tema y las reflexiones que surgían de la plática. Se enoja y dice que no quiere las pistolas porque está entendiendo dos situaciones: primero, que son símbolos de muerte y, segundo, que algo tan insustancial como un regalo navideño lo está distanciando de cavilaciones existenciales significativas.

---

<sup>118</sup> Ibid. *Funeral home*. p. 292.

<sup>119</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 295.

En el siguiente fragmento podemos ver con toda claridad otro ejemplo del momento en que chocan las fuerzas contrarias del deseo de estructura y organización con el inicio de una toma de resoluciones que salen de lo planeado. Los personajes incluso llegan a su propia conclusión sobre el absurdo. Llama la atención que no fue la muerte del esposo lo que lleva a *La Mujer* a su enfrentamiento existencial y al clima del absurdo sino el momento justo en que tiene que empezar a tomar decisiones y éstas son precisamente las que la arrastran a la crisis:

El Desconocido.- Sólo sé que nos entendemos, y que esta noche, haciéndonos compañía, podemos rescatar de la soledad y de la angustia unas horas de nuestra vida. Sólo sé que estoy solo y que la necesito.

La Mujer.- (*con ironía*) ¿Para beber juntos vino de Italia?

El Desconocido.- Para no sentirme otra vez íngrimo y desesperado como me sentía esta noche cuando crucé esta puerta.

La Mujer.- (*Tras una pausa*) Tengo miedo.

El Desconocido.- Mañana iba a comenzar una nueva vida ¿por qué no principiar esta noche?

La Mujer.- No es esa vida la que quiero comenzar. Es una vida llena de inquietudes y sensaciones; es cierto, soy joven y tengo una piel sensible al tacto como no creo que exista otra piel sobre la tierra...Pero eso no basta...Para salvarme lo que necesito es otra clase de cariño, es comprensión, ¿se da cuenta?, y compañía.

El Desconocido.- Se la estoy ofreciendo.

La Mujer.- Eso no se da en una noche

El Desconocido.- Yo no puedo quedarme más tiempo

La Mujer.- (*Casi en un sollozo*) ¿Lo ve?

El Desconocido.- Atiéndame, hay algo que no puedo contarle, créame, algo horrible que usted no sabrá nunca y que no me permite, aunque lo deseara con toda mi alma, ofrecerle mi amistad más allá de esta noche.

La Mujer.- Y aunque yo también lo deseara con todas mis fuerzas ¿cómo iba a irme a pasar con usted una noche sabiendo que iba a ser la primera y la última?

El Desconocido.- Su pasado terminó y su futuro no ha comenzado todavía...Venga.

La Mujer.- No puedo...Sería absurdo

El Desconocido.- Absurdo es aferrarse a un sufrimiento estéril.<sup>120</sup>

De acuerdo con el pensamiento de Camus, el suicidio es el primer intento de evasión del absurdo. En el ensayo *El mito de Sísifo*, Camus retoma la ficción griega en que Sísifo es castigado por los dioses teniendo que subir una pesada roca hasta la cima de una montaña y, en cuanto lo ha logrado, ésta cae y debe iniciar de nuevo toda la

---

<sup>120</sup> Ibid. *Funeral home*. p.p. 269-270

labor... trabajar sin esperanza... vivir en el sinsentido. Bajo este concepto del absurdo, Camus dedica gran parte de su pensamiento al suicidio:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.

[...]

Matarse, en cierto sentido, y como en el melodrama, es confesar. Es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende. Sin embargo, no vayamos demasiado lejos en esas analogías y volvamos a las palabras corrientes. Es sólomente confesar que eso “no merece la pena”. Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento.<sup>121</sup>

El personaje de Bernardo nos ejemplifica esta evasión. Él se da cuenta que sus acciones pasadas lo han llevado a la desesperanza y, al hacer crisis con el absurdo, opta por el suicidio. Al inicio de *Funeral Home* es *El Desconocido* (para María, para el espectador y para él mismo) Empieza a ser sólo hasta que toma consciencia de su estado existencial. La búsqueda de significado de la vida se vuelve más grave cuando se incluye en ella la exigencia de que las acciones de un hombre tiene que ir de acuerdo con sus juicios. Creer en lo absurdo de la existencia debe dictar entonces la conducta. El problema del absurdo, sugiere Camus, no se resuelve con el suicidio sino simplemente lo oculta a la vista. El suicidio es una evasión del absurdo en lugar de un compromiso con él. Desafiar las exigencias imposibles que nos impone el absurdo y seguir viviendo y que nos resistamos cada día contra el sinsentido es el compromiso al que nos lleva la condena de ser libres. El suicidio sería una evasión prematura e inadmisibles de la obligación de una rebelión consciente.<sup>122</sup>

Se debe destacar que entre los personajes -todos ellos estadounidenses-, Bernardo sea precisamente el único hispanoamericano. Tiene un espíritu crítico, es valiente, ha cometido atrocidades pero tiene un ánimo generoso, como reflejo de su sociedad. Percy, el taxista, dice que “es un buen hombre”. De él sabemos lo siguiente al final del segundo acto:

---

<sup>121</sup> CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza editorial, 1995. p.p. 15,18.

<sup>122</sup> Cfr. ob. cit. *Absurdo y rebelión. Una lectura de la contemporaneidad en la obra de Albert Camus*.

María.- Usted condujo al Forastero al hotel.  
Percy.- (*Azorado*) sí  
María.- Y luego regresó  
Percy.- (*como cogido en una trampa*) Sí...sí...  
María.- ¿Trae tal vez algún mensaje?  
Percy.- ¿Mensaje? ¿Para quién? yo...(*no puede contenerse más*) Milton, ¿qué hacía ese hombre en esta casa?  
El Encargado.- Visitaba a la señora  
Percy.- (*Sin salir de su embarazo*) Disculpe, yo pensé que la visita era para los Lowellyn...¿era un familiar suyo?  
María.- Toda la familia que contaba para mí está ahora en ese cuarto.  
Percy.- (*convencional*) Mi más sentido pésame  
Nancy.- Termine la comedia, tío Percy, si quiere saber quién era ese hombre sépalo de una vez para todas: un desconocido que entró por una puerta y se marchó por otra.  
Percy.- Yo no necesito saber quién era ese hombre porque lo sé de sobra, lo que quería saber es qué hacía aquí.  
María.- (*sobresaltada*) ¿Él le dijo quién era?  
Percy.- Esta noche lo único que hizo fue rogarme que no lo dejara solo, que lo acompañara a su cuarto a tomar un poco de vino.  
Nancy.- ¿Estaba borracho?  
Percy.- Desesperado, desesperado como no he visto a nadie más sobre la tierra. Comienzo a sentir remordimientos por no haberme quedado con él. Me siento como si hubiera dejado ahogarse a un amigo por temor a resfriarme con el baño.  
Nancy.- Él no era su amigo  
Percy.- ¿Qué sabemos en el fondo quiénes son y quiénes no son nuestros amigos? A ese hombre lo abandoné esta noche por temor a no encontrar palabras con qué hablarle.  
María.- Usted dijo que le conocía  
Percy.- Dije que sabía quién era, que es diferente.  
*Hay un silencio largo*  
El Encargado.- Estamos esperando ¿quién es?  
*Hay otro silencio, luego lentamente:*  
Percy.- El médico centroamericano que mató a su mujer hace cinco años. Lo soltaron ayer.

TELÓN<sup>123</sup>

En el siguiente acto, descubrimos que este médico centroamericano atendía con mucha dedicación a sus pacientes y que la esposa europea, mientras tanto, se aburría porque “detestaba el país: el calor, la comida y la gente”<sup>124</sup>. El problema grave no surgió a raíz de que ella “buscaba, a como diera lugar, remedio para su aburrimiento. Todo el equipo de football, todo el colegio de bachillerato desfiló por aquel dormitorio. Y en un

<sup>123</sup> Ibid. *Funeral Home*. p.p. 285-286.

<sup>124</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 295.

pueblucho, todo el mundo se dio cuenta”.<sup>125</sup> No hubiera pasado nada a no ser por lo de *Peter*, el niño de 15 años, hijo de un buen amigo de Bernardo, “el estúpido niño que no había sabido ni siquiera cumplir como hombre.”<sup>126</sup> Percy también narra que “cuando él [Bernardo] sacó el revólver, y conste que lo sacó para él, ella [la esposa] no lo creyó capaz de disparar y lo siguió insultando. (*Pausa*) El resto...”<sup>127</sup>

Este proceso de descubrimiento del personaje que tiene el lector o espectador de la obra es paralelo al entendimiento de la soledad, la desesperación y el sinsentido que Bernardo representa. Dicho de otra manera, al realizar la configuración del personaje, el dramaturgo está logrando que el *ethos* figurado en el texto dramático se mueva y represente realmente la crisis por el descubrimiento del absurdo que lo lleva al suicidio. Sin embargo, Camus aclaró que tampoco se trataba de la aceptación pasiva del sinsentido del mundo ni de vivir con resignación. Aunque el hombre nunca vaya a resolver el problema, debe tratar de dar orden al caos día a día. Debe actuar aún cuando no pueda reconocer el significado.<sup>128</sup> El no hacerlo implica un fracaso existencial. Y además, si el suicidio constituye un intento físico real de evadir la tarea de vivir con el absurdo, este intento de fuga tiene su equivalente espiritual en la fe religiosa:

Saber si el hombre es libre exige que se sepa si puede tener un amo. La absurdidad particular de este problema viene del hecho de que la noción misma que hace posible el problema de la libertad le quita al mismo tiempo todo su sentido. Pues ante Dios, más que el problema de la libertad, hay el problema del mal. Se conoce la alternativa; o bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables, pero Dios no es todopoderoso. Todas las sutilezas de escuela no han añadido ni quitado nada a lo decisivo de esta paradoja.<sup>129</sup>

Entonces, el segundo intento por evadir el absurdo es la religión, de acuerdo a Camus. La religión promete al hombre una vida después de morir por lo que lo libera de esa terrible tensión de que la muerte es el fin. La vida puede ser vista simplemente como

---

<sup>125</sup> Ibid. *Funeral Home*. p.p. 295-296.

<sup>126</sup> Ibid. *Funeral Home* p. 297.

Éstas fueron las palabras de la esposa de Bernardo, de acuerdo a la narración de *Percy*.

<sup>127</sup> Idem

<sup>128</sup> Cfr. *Absurdo y rebelión* .

<sup>129</sup> Ob. cit. *El mito de Sísifo*. p. 78.

una prueba y una preparación para una vida futura mejor. Pero para generar significado a través de la fe hay dos grandes inconvenientes: el primero es que la certidumbre que ofrece la religión no puede ser probada y, el segundo, es que se trata de una esperanza que le roba al hombre su dignidad y su libertad. Por lo tanto, Camus no acepta que la vida esté determinada por algún poder situado por arriba de la existencia humana en sí misma.<sup>130</sup>

De acuerdo con Camus, cada pensador, teólogo o filósofo cuyo pensamiento culmine en la aceptación de un dios instalado por encima del hombre comete un “suicidio filosófico” pues abandona su propia autocerteza; a pesar de que el absurdo sea difícil de aceptar debe ser admitido... y reconociendo el absurdo se debe intentar vivir, actuar y decidir libremente. La creencia en Dios, sin embargo, sería una negación de la libertad.<sup>131</sup> Nancy es el personaje de la pieza de Beneke en quien encontramos esta problemática existencialista. Ella y su esposo Milton están atrapados en su vida de pequeño burgueses y no tienen proyectos de cambio. Incluso llegamos a saber el nombre propio de *El Encargado* (Milton), pero a diferencia de *El Desconocido* y *La Mujer*, él nunca pierde su nombre genérico en la presentación textual de la obra lo que habla de una pérdida de identidad.

Nancy constantemente coloca la moral y la religión sobre todas sus decisiones. No se permite ser libre. Como consecuencia de una represión consciente de sentimientos y autodecepciones, prefiere construir su seguridad exterior (económica, social, moral...) como defensa de su miedo al absurdo:

Nancy.- Reflexione, míreme a mí, ¿cree que tengo todo lo que deseo, que no me siento a veces insatisfecha y con ganas de rebelarme? ¿usted cree que no me gustaría a veces engañar a mi marido?, no digo abandonarlo y marcharme con otro, eso nunca, pero inventar un viajecito y por allá, en otra ciudad, en cualquier bar encontrarme con un muchacho fuerte y alegre, y tener una aventura de esas maravillosas que no dejan huella ni recuerdo... ¡me enloquecería hacerlo! y sin embargo, no lo hago porque no se debe.

La Mujer.- Yo no tengo marido ni hijos que respetar, ni creo en un Dios preocupado por quién se acuesta con quién. Mi caso es diferente.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Cfr. ob. cit. *Absurdo y rebelión*.

<sup>131</sup> Cfr. ob. cit. *El mito de Sísifo*.

<sup>132</sup> Ob. cit. *Funeral Home*. p. 274.

y en otro momento:

Nancy.- Mira, nosotros jamás tenemos grandes penas, ni angustias o desesperación de cualquier clase. Un poco de aburrimiento, todo lo más, y eso se mata con la televisión o las visitas. El deseo de hacer unas cosas se mata haciendo otras, no dándole tiempo al cerebro de buscarles un por qué a las cosas que no están claras del todo.

María.- Temer la verdad, recorrer este pequeño plazo que va del uso de la razón hasta la muerte sin conquistar el privilegio de ser uno mismo. No podría.

Nancy.- Las cosas son así

María.- Tú tienes tu moral, guárdala, que sin ella estás perdida.<sup>133</sup>

El caso de *El Encargado* es todavía más amargo. No ha querido tomar una sola decisión en su vida. Se va acomodando a las situaciones sin pensar siquiera si éstas corresponden a su voluntad. En el escenario es muy evidente cómo cambia su ropa para pasar de su casa a la sala (*“Se cambia la chaqueta de estar en casa por una negra. Esta operación y la contraria se repite cada vez que El Encargado va de un cuarto a otro”*<sup>134</sup>). Y así como adapta su ropa de forma tan mecanizada también se asimila sistemáticamente con cualquier situación renunciando de manera dócil a la toma de decisiones:

María.- Se necesita un carácter especial para aceptar un oficio así.

El Encargado.- Aquí ni más ni menos que en otra parte. Es raro el que puede en serio escoger su profesión. En la mayoría de la gente la “vocación” no va más allá de cuatro o cinco aficiones de la infancia. En este teatro a uno de una forma o de otra le reparte su papel y lo más razonable es aprenderlo lo mejor posible, olvidándose de lo que pudo ser para atarearse en lo que es.<sup>135</sup>

Bernardo y María son la oposición a los Lowellyn pues en ambos personajes sí vemos la rebelión como una actitud de vida. Sobre todo el personaje femenino, María, es un rebelde a la manera que lo concebía Albert Camus. Se casó con su difunto esposo Jimmy, el obrero, porque ella encontró así un refugio contra los convencionalismos burgueses. Ella sabe que no se puede disertar sobre la moral pues “la honradez no

---

<sup>133</sup> Ibid *Funeral Home* p. 299.

<sup>134</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 252.

<sup>135</sup> Ibid. *Funeral Home*. p. 282.

necesita reglas”<sup>136</sup> y el hombre absurdo sólo ve en ellas justificaciones. Cuando se entera del asesinato que cometió Bernardo llega a la conclusión siguiente que muestra su pronunciamiento hacia la insurrección contra las normas sociales: “Una locura, una equivocación, una perversidad misma ¿quién no la comete en esta vida? Lo que importa no es saber si San Pedro negó a Cristo, sino saber si antes de negarlo y después de negarlo era y siguió siendo un hombre fiel y valiente. Yo ahora sé que no era una sirena que cantaba, que no había hipocresía en su entusiasmo. (Pausa). Que haya matado a su mujer no significa nada.”<sup>137</sup>

María está consciente de la falta de sentido de sus acciones y, sin embargo, continúa. No le ruega a ningún dios por misericordia. Por el contrario, defiende su vida y todo lo que ha hecho con ella aunque sabe muy bien lo inútil de todo esfuerzo (como Sísifo empujando su roca). María es, por lo tanto, la imagen arquetípica del ser en rebelión que aún frente a lo absurdo de la existencia no se rinde sino que continúa con su vida.

#### 4.4 Recapitulación

Las disertaciones de Beneke toman voz en cada uno de los personajes de este texto dramático consolidando a *Funeral Home* como una obra muy valiosa de propuesta existencial. La influencia de la vanguardia en el teatro latinoamericano se hizo patente en esta obra. Camus había esbozado en *El mito de Sísifo* el carácter de la rebelión y continuó desarrollando la idea en *El hombre rebelde*. En América Latina, la literatura existencialista apareció alrededor de la década de los cuarenta y su presencia, en lugar de extinguirse, cobra nuevas fuerzas en los sesenta, una de las décadas considerada como de las más destacadas en la consolidación de la literatura latinoamericana pues un importante número de escritores (narradores los más conocidos) alcanzaron gran reconocimiento y situaron esta región en el centro

---

<sup>136</sup> Ob. cit. *Absurdo y rebelión* p. 47.

<sup>137</sup> Ob.cit. *Funeral Home*. p. 298.

de atención mundial. En este contexto, una de las tendencias fue el pensamiento existencialista.

*Funeral Home* plantea las conclusiones más importantes de Albert Camus: el suicidio como intento de resolver lo absurdo y la rebelión que lo sostiene; no es cuestión de ignorar la realidad de la muerte, sino de dominar el horror mediante la percepción de lo que ella implica para la vida. Dice María: “Aprendí a vivir, sí, y aprendí a vivir porque no había más remedio, porque todo el mundo lo hacía y porque compartir con los demás la cosa de ir pasando era fatal y era inevitable. Pero aunque nadie venía a decírmelo yo sabía que más allá de aquel vegetar había algo; una responsabilidad, una necesidad de justificarse.”<sup>138</sup>

En Latinoamérica, el Existencialismo iría también vinculado al sentido de la existencia aunque también a la necesidad de definir el ser hispanoamericano en su historia particular. La manera de presentar al personaje centroamericano (Bernardo) no pretende mostrar un continente idealizado, en paz y construido, sino señalar que aquí tampoco hay nada tranquilizador ni pacífico. De esta manera se permite cuestionar las acciones del ser humano y pone en entredicho la confianza hacia el futuro en esta región.

Beneke concibe al ser humano en absoluta soledad al momento de tomar decisiones. Cada uno es libre, como descubriría María, y nadie puede salvarnos de esa responsabilidad. *Funeral Home* presenta la manera en que los individuos, en su carácter universal o local, construyen el sentido de su acción, buscan justificaciones y pierden su libertad.

---

<sup>138</sup> Ob. cit. *Funeral Home*. p. 280.

## Capítulo 5. Elementos del héroe expresionista en *Sempronio* de Agustín Cuzzani

### 5.1 Cuzzani en el contexto del teatro expresionista

Dentro del conjunto de las vanguardias artísticas del siglo XX, el Futurismo y el Expresionismo fueron coetáneas y tienen algunas coincidencias temáticas aunque en el enfoque son totalmente diferentes. Marinetti desarrolló en el *Manifiesto Futurista* el elogio a la modernidad, a la velocidad y al estruendo y, en cambio, el grupo de pintores expresionistas *Die Brücke* indagaba cómo sobreponerse a todo ello ya que lo calificaba como aniquilador del ser humano. Para Georg Simmel, “el expresionismo, dentro del conjunto de los 'movimientos futuristas', implica una negación radical de las formas culturales existentes, tradicionales; en particular, el expresionismo sustituye la imagen del objeto por un proceso anímico, pues su objetivo es la exteriorización de la vida”<sup>139</sup> y anticipa la degradación y cosificación del hombre por la tecnología. En el texto dramático *Sempronio* del argentino Agustín Cuzzani, el personaje protagónico pierde toda identidad hasta convertirse en un “artefacto” para el gobierno correspondiendo así, en un primer enfoque, a la perspectiva de Marshall Berman<sup>140</sup> en referencia al Expresionismo: “estar inundado por la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las direcciones de la vida personal, social y política; estar imbuido por la atmósfera moderna, dotada de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y la destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma; estar rodeado, finalmente, por el paisaje moderno, paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas

---

<sup>139</sup> FRAGA, Eugenia. *¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista* en <http://atheneadigital.net/article/download/v14-n2-fraga/1182-pdf-es.pdf> p. 42

<sup>140</sup> Marshall Berman fue un filósofo norteamericano que consideraba la modernidad como “irracionalidad contenida en la racionalidad” Cfr. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2008.

industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas"<sup>141</sup>

Agustín Cuzzani fue un autor hondamente comprometido con el contexto sociopolítico de su país, situación que podemos observar en toda su dramaturgia como en *Una libra de carne*, *El Centro Forward murió al amanecer* y en el texto objeto de este estudio, *Sempronio*. El propio Cuzzani ha autodenominado esta última obra como una “farsátira”, destacando con ello la intención de ridiculizar y denunciar a los grupos de poder por los constantes atropellos que ejercen sobre las personas. “Farsa” por ser de corte cómico y por burlarse de los aspectos grotescos del comportamiento humano; “sátira” por criticar agudamente los vicios con intención moralizadora.<sup>142</sup> Al respecto ha dicho Osvaldo Pellettieri:

Cuzzani reelaboró el modelo que había concretado Ferretti, quien había retomado el viejo canon de la farsa respetando sus caracteres básicos: el verosímil teatralista, basado en una fuerte exageración pero sin llegar a la ruptura total con el ilusionismo; primacía de la situación teatral por sobre el personaje “plano”, absolutamente esquemático. La situación funciona a partir de la parodia (concretada más sobre el discurso que sobre la acción teatral), que mediante la ironía, la paradoja y la falacia cuestiona los valores más venerables de la sociedad argentina de su tiempo.<sup>143</sup>

El texto dramático *Sempronio* expone cómo un hombre común es sometido al abuso por parte del gobierno en cuanto descubre que este individuo genera radioactividad; con mucho humor y según las conclusiones del *Altísimo Comisionado*, se plantea que esta condición inverosímil del personaje es el resultado de haber lamido unas estampillas provenientes de Hiroshima y Nagasaki:

Sabio.- ¿El señor es filatélico? ¡Qué interesante! ¿Hace mucho?

Sempronio.- No, sólo desde que me jubilé. Yo... estaba habituado a trabajar. Nunca fui un inútil. ¿Qué puede hacer un jubilado? Tampoco estaba acostumbrado a vagar por la calle. ¿Adónde

---

<sup>141</sup> Idem

<sup>142</sup> Cfr. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 23.<sup>a</sup> edición. Madrid: Espasa Libros, S. L. U., 2014.

<sup>143</sup> PELLETTIERI, Osvaldo et al. *Teatro del pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna, 2006. p.p. 93-94.

puede ir un jubilado?¿Comprende? Las estampillas me resultaron algo muy emocionante...  
 ¡Pedacitos de mundo!  
 Sabio.- ¡Tiene razón! ¿Y qué clase de estampillas colecciona?  
 Altísimo Comisionado.- ¡Profesor! ¿Eso es importante?  
 Sabio.- Claro que es importante. Yo también junto estampillas  
 Sempronio.- Pero yo creo...  
 Altísimo Comisionado.- Déjese de tonterías ahora. Averigüe lo que nos interesa.  
 Sabio.- Un minuto ¿Qué me iba a decir?  
 Sempronio.- Oh... nada del otro mundo. Decía que mi colección es tan nueva que no debe haber nada interesante... Pero así y todo, tengo algunas estampillas de valor.. .japonesas. Me vienen de Hiroshima, de Nagasaki... de...  
 Altísimo Comisionado.- ¿De dónde? (*Salta de golpe*)  
 Sabio.- De Hiroshima, de Nagasaki... japonesas... (*A Sempronio*) En colores ¿verdad?  
 Altísimo Comisionado.- (*Cortando bruscamente*) ¿Y qué hace con esas estampillas?  
 Sempronio.- Nada... las miro... las pego en mi álbum...  
 Altísimo Comisionado.- ¿Pero cómo las pega?  
 Sempronio.- (*Hace gesto<sup>144</sup> de pegar estampillas, pasándose la lengua por la palma de la mano*). Así...  
 Susanita.- No es ningún delito pegar estampillas con la lengua  
 Diego.- Además, ya les hemos dado bastantes explicaciones. Ahora váyanse y déjenos tranquilos.  
 Olga.- Tenemos mucho que hacer. No estamos para perder el tiempo.  
 Altísimo Comisionado.- Así que estampillas de Hiroshima... ¡Bueno, el caso está claro! (*Militarmente, con solemne postura*) Señor... (*No sabe el nombre*)  
 Sempronio.- Sempronio  
 Altísimo Comisionado.- ¡Señor Sempronio!: En nombre de la Altísima Comisión de Energía Atómica, de la que soy Presidente, y en uso de las facultades de las que estoy investido, a efectos de cumplir con las importantes funciones para las que estoy llamado, procedo a tomar posesión en esta sencilla pero emotiva ceremonia y en presencia de testigos y familiares, de esta pila atómica, fuente de energía que es propiedad inalienable, imprescriptible e intransferible de la Nación.<sup>145</sup>

Cuando el Altísimo Comisionado lo aísla de su familia para aprovechar la radiación en explosivos y bombas, Sempronio pierde su entusiasmo y, junto a ello, su capacidad de producir electricidad; es entonces cuando deja de ser útil al gobierno y se le permite felizmente retornar a su hogar. Durante el encierro, el personaje protagónico es tratado como un objeto y se le llama “elemento S.P.49 H 321 V/60”.<sup>146</sup> En cuanto regresa y se ve rodeado de la gente que quiere -Susanita, su hija a quien tanto le gusta bailar;

<sup>144</sup> Más adelante se explicará el valor de la gesticulación para el teatro expresionista

<sup>145</sup> CUZZANI, Agustín. *Sempronio* en Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo I. México, F.C.E., 1992. p.p. 31-32

<sup>146</sup> *Ibid.* *Sempronio*. p. 42

Diego, el hijo mayor; Olga, su mujer- retorna a él también su alegría por la vida y su particular condición de proporcionar corriente.

En épocas anteriores al Expresionismo, el teatro había buscado imitar la realidad pues así era cómo se interpretaba la *mimesis* aristotélica. Para que el espectador se identificara con las situaciones y los personajes se había creado una serie de recursos literarios, escenográficos y actorales que sostenían la ilusión de la realidad. Bertolt Brecht propone una nueva actitud estética en la escena presentando la visión subjetiva del dramaturgo y/o director por medio de la exasperación de la realidad; es decir, el enfoque se transforma para que el espectador sea consciente en todo momento que no se trata de una copia fiel de la realidad sino de una deformación, exageración o adulteración de ésta. De acuerdo a Georg Kaiser, dramaturgo alemán y crítico, el teatro expresionista es el resultado de conjugar tres elementos de suma importancia: por un lado, una postura ideológica compartida (*dianoia*); después, un estilo literario determinado (*lexis*) y, por último, una técnica de representación (*opsis*).<sup>147</sup>

Con respecto a la posición ideológica, este movimiento busca, de acuerdo a Kaiser, el respeto a los derechos humanos rechazando los sistemas autoritarios, la industrialización y los poderes económicos y políticos. Los personajes pierden individualidad y se convierten en ejemplo del género humano, en “modelo de una imagen del mundo”.<sup>148</sup> Entonces la vida del hombre se vuelve una contienda contra las instituciones porque su integridad corre peligro. La catedrática Graciela Wamba Gaviña de la Universidad de la Plata lo ha explicado así en sus estudio sobre el teatro expresionista:

Contra la sociedad, el expresionista alzó su grito de rebeldía porque el individuo se hallaba anulado por las fuertes presiones del desarrollo industrial, la mala legislación laboral, por la mezquindad de intereses materiales, por la inmoralidad que acarrea la primacía del dinero. Su

---

<sup>147</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)* en PELLETTIERI, Osvaldo. *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires, editorial Galerna, 1994.

<sup>148</sup> WAMBA GAVIÑA, Graciela. *Teatro expresionista alemán*. Argentina, Universidad de la Plata, 2016. p.

tema fue entonces ensalzar como seres humanos superiores a todos aquellos que sufrían el desplazamiento social<sup>149</sup>

## 5.2 Mythos-ethos- dianoia en *Sempronio*

La temática de *Sempronio* gira en torno a la preocupación por la conservación de la libertad individual en un sistema que se rige bajo el sometimiento de la gente, el abuso desmedido de los poderosos y la supremacía del avance tecnológico sobre la dignidad humana. Al tratarse de un individuo marginado y sometido al aislamiento involuntario como víctima del sistema, el personaje protagónico de este texto se transforma en un ser superior (como sugería Kaiser<sup>150</sup>) que propone que se replanteen las prioridades en la sociedad y que haya una reacción ante el desprecio de los grupos dominantes.

Cuzzani plantea un sistema de valores relativos a la necesidad de un nuevo humanismo que atienda las necesidades de grupos tales como los de los jubilados (encarnados en *Sempronio*), los empleados de rango laboral inferior (personificados en el *Soldado*), los intelectuales y estudiosos (simbolizados en la figura del *Sabio*) e incluso de la sociedad civil en general, representada por el *Público* (el cual aparece como parte del reparto). Las siguientes palabras del *Altísimo Comisionado* van dirigidas específicamente a los espectadores: “¡Libertad!... ¡Eso es lo único que saben decir cuando ven al gobierno en dificultades! ¡Libertad! En lugar de colaborar, mortificarse, entregarlo todo y soportar el peso de la desgracia... ¡Libertad!”<sup>151</sup>

Los personajes son identificados por la actividad que realizan - *Soldado*, *Sabio*, *Altísimo Comisionado*, *Filatélico*, *Jubilado*, *Rocker*, *Público*<sup>152</sup>- y, en su falta de personalidad individual, pueden parecer grotescos e irreales. Los únicos personajes que sí tienen nombre propio son aquellos que integran la familia de *Sempronio*, rasgo que los destaca como individuos frente a las masas y, en esa calidad, logran tener un

---

<sup>149</sup> Ibid. *Teatro expresionista alemán*. p. 9.

<sup>150</sup> Cfr. ob. cit. *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. p. 9.

<sup>151</sup> Ob. cit. *Sempronio*. p. 47.

<sup>152</sup> El *Público* se encuentra en la relación de personajes aún sabiendo que ningún actor representará ese papel.

enfrentamiento pacífico contra la industrialización y el abuso de poder. Esta posición se traduce en la búsqueda de una nueva sociedad que centre su atención en el hombre. Cuzzani no se preocupa por la psicología de los personajes porque éstos no importan por lo que son sino por lo que significan.

### 5.2.1 El héroe expresionista

El personaje expresionista deriva en una caricatura pues deforma la realidad hasta lo grotesco. También la figura del héroe recibe un tratamiento diferente aunque de cualquier forma encarna los valores positivos de la sociedad. Los atributos de un héroe - siendo éste clásico o expresionista - de acuerdo a los estudios de José Luis González Escribano son:

- El que lucha desinteresadamente por el bien común y por una sociedad mejor y más justa.
- El individuo que posee ideas propias y actúa siempre en consonancia con ellas
- El que intenta sacar el máximo partido de sus posibilidades individuales
- El individuo dotado de cualidades excepcionales que constituye un modelo a imitar por la sociedad
- El individuo que realiza algo sobresaliente en cualquier esfera de actividad
- El individuo que alcanza la popularidad o el liderazgo”<sup>153</sup>

Ante la polisemia del término “héroe”, se destaca que, a diferencia del clásico, el propuesto por Brecht cumple con todos los requisitos anteriores pero no carga con un tono trágico ni se presenta como redentor de las masas; no existe conflicto interior en él sino que todas las desavenencias son externas. Se rompió la asociación entre héroe y el rasgo fáctico y se enfatiza el contexto cotidiano en el que puede surgir.

En el origen del expresionismo alemán se conceptualizó a un cierto tipo de individuo al que se denominó “Hombre Nuevo” y Kasimir Edschmid, novelista y uno de los más grandes teóricos del expresionismo, lo describió como “el destructor de la ideología burguesa.”<sup>154</sup> Con la creación del teatro épico, la concepción evolucionó a la

---

<sup>153</sup> GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis. *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura*. España, Universidad de Oviedo, 2015. p.28

<sup>154</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *Historia del actor 2*. p. 5

del “héroe apaleado.”<sup>155</sup> En la obra *El hombre es el hombre* de Brecht se muestra el cambio de perspectiva que nos da este nuevo héroe: pierde importancia la realización de grandes hazañas y a cambio, cobra relevancia aquel ser que está instalado en una vida común y, sobre todo, el “hombre que no sabe decir que no”<sup>156</sup> y en el que se percibe la enajenación del ser humano convertido en máquina.

Para Kasimir Edschmid, el “Hombre Nuevo” apareció como un divulgador de la paz pero con atributos convencionales. La propuesta gira en torno a que cada persona nace siendo bondadosa pero la sociedad restrictiva le impide desarrollar su verdadero ser. Las instituciones sociales impulsan a la humanidad al materialismo y la desdicha.<sup>157</sup> La grandeza del personaje de *Sempronio* radica en aceptar tranquilamente su transformación en “artefacto”. Es un héroe porque la agresión en su contra no es contestada con violencia sino con sumisión. En el siguiente fragmento muestra cómo la autoridad lo ataca porque no obtiene de él la energía que necesita para la guerra. Lo culpa, lo insulta y le da el tratamiento de un objeto descompuesto. Sempronio acepta todo eso con docilidad lo que, indudablemente, ofende al Altísimo Comisionado y a toda la institución que representa:

Altísimo comisionado.- ¡Todo por culpa de este viejo inservible! ¡Jubilado achacoso, que ya ni puede hacer andar una radio de transistores! (*A Sempronio se le ilumina la cara en una sonrisa de triunfo*) ¡De qué se ríe, viejo estúpido!

Sempronio.- De eso...de ser un viejo inservible...un jubilado inútil...De no tener energía...Ya no sirvo para usted. Ya no soy más el elemento ese...¡Me tendrá que poner en libertad!...

Altísimo Comisionado.- ¡Libertad!...¡Eso es lo único que saben decir cuando ven al gobierno en dificultades! ¡Libertad! En lugar de colaborar, mortificarse, de entregarlo todo y soportar el peso de la desgracia [...] ¡Lo haré desarmar! ¡Lo haré reparar por nuestros mejores mecánicos! ¡Lo haré rectificar, encamisar, reconstruir! (*se asoma*) ¡Soldado!

Soldado.- ¡Yes, sire!

Altísimo Comisionado.- ¡Llame inmediatamente al *service*!

*Sale el soldado*

Sempronio.- ¿Me permite...?

---

<sup>155</sup> SÁNCHEZ, José Antonio. *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. p. 52

<sup>156</sup> Ob. cit. *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. p. 51

<sup>157</sup> Cfr. GOLDON, Mel. *El control del éxtasis. La actuación en el expresionismo alemán*. en “Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México” No. 31 Noviembre (1983)

[www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/11766](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11766)

Altísimo Comisionado.- ¡No sé! ¡Si a nosotros no nos sirve para nada podemos venderlo a algún país más subdesarrollado que nosotros, para su re-equipamiento! (*Entra de culata un camión remolque, atracando en la puerta lateral de escena*) ¡Ajá! (*Con mamelucos de mecánico llenos de grasa, con llaves inglesas saliéndoles de los bolsillos, etc, entran dos mecánicos*). Ahí tienen. ¡Llévenselo!

(*Sempronio se levanta y avanza sonriendo a los mecánicos. Éstos lo alzan y lo cuelgan de la grúa del remolque. Me gustaría que la grúa pueda levantarlo.*<sup>158</sup> *Salen los mecánicos y parte el camión. El Altísimo Comisionado queda solo*). Mantengamos la calma...Pensemos... No es más que un accidente... un simple desperfecto. Ellos son buenos mecánicos. Además, si yo les doy una orden, tendrán que cumplirla. El mundo está organizado así. No se discute con las licuadoras o con las máquinas de afeitar. Se las repara.<sup>159</sup>

Kasimir Edschmid pensaba que el hombre tenía que experimentar un “nuevo amor”. El héroe apareció como un hombre común capaz de lograr un liderazgo desde su ámbito cotidiano y con pequeños sacrificios personales que trascienden por su amor a la humanidad. *Sempronio* coincide con estos rasgos heroicos. A la manera del “hombre nuevo” brechtiano, asume voluntariamente el despojo al que es sometido y, como reacción, opta por fomentar la fuerza que le otorga el amor a la humanidad; es decir, al sacrificar su entidad individual se abre espacio a una comunidad de espíritu.

### 5.3 Lexis

El lenguaje juega un papel muy importante para revelar la raíz de los problemas éticos en la sociedad actual. La palabra funciona como vehículo de crítica al presentar la deshumanización que puede arrastrar el colocar los avances tecnológicos y el poder sobre la libertad, el amor y el respeto al ser humano:

Altísimo Comisionado.- (*Grita*) ¡Horror! (*El soldado sigue bailando*) ¡Soldado!

Soldado.- (*Jadea, se cuadra militarmente*) Disculpe, señor, permiso para hablar, señor...

Altísimo comisionado.- ¡No se acerque! ¡Tírese a la bañera!

Soldado.- Pero señor...

Altísimo Comisionado.- ¡A la bañera! (*Se lo marca con gesto imperativo. El soldado se arroja con gran salpicadura de agua*). Eso le ocurre por desobedecer los reglamentos. Ahora quién sabe si podemos curarlo.

---

<sup>158</sup> Es muy interesante observar cómo el dramaturgo hace explícita su opinión con respecto al montaje escénico en esta acotación. Con ello expone la claridad que tiene de que un director, al interpretar el texto, al fin y al cabo es el que decide y recrea la obra.

<sup>159</sup> Ob. cit. *Sempronio*. p.p. 47-48

Sempronio.- Vea, señor... usted está equivocado. Este joven sólo estaba bailando por pedido mío. Quería que ensaye un paso así. (*Le va a tomar la mano al Comisionado para indicarle el movimiento*)

Altísimo Comisionado.- (*Dando un paso atrás*) ¡No me toque! (*Se vuelve a la bañadera*) ¿Y usted? ¿Se siente bien?

Soldado.- Permiso para hablar.

Altísimo Comisionado.- Hable, soldado.

Soldado.- El agua está fría

Altísimo Comisionado.- Le pregunto por su salud.

Soldado.- Permiso para hablar

Altísimo Comisionado.- Hable soldado

Soldado.- La salud también depende del agua fría

Altísimo Comisionado.- Bueno, salga y cámbiese el uniforme. Una vez cambiado, póngase a la puerta para impedir que un espía del enemigo pueda arrimarse.

Soldado.- Permiso para hablar

Altísimo Comisionado.- Hable, soldado

Soldado.- ¿Cómo hago para distinguir los espías del enemigo de los espías de los amigos?<sup>160</sup>

Toda esta caricatura del lenguaje protocolario, imperativo y estacato que maneja el *Altísimo Comisionado*, la confusión de lo trágico con lo cómico, la lucha contra las instituciones y la estilización de la realidad se traducen en la propuesta dramática expresionista de Cuzzani. El dramaturgo también señala con el lenguaje la tragedia latinoamericana por tener un aparato jurídico decadente que ignora brutalmente los derechos humanos. El *Altísimo Comisionado* huye con la palabra “amor” e incluso se le abuchea con ella mostrando así cómo el significado de un vocablo puede variar dependiendo del contexto personal y circunstancial en que se emplea y cómo hay un desconocimiento total por parte del representante del poder con respecto a los afectos y la integridad:

Sempronio.- [...] Seguramente olvidó esa palabra. Ahora la va a oír hasta que tiemble de espanto. (*A todos*) ¡Dígansela! ¡Amor!

Todos.- ¡Amor!

*El Altísimo Comisionado desciende, huyendo de espaldas, a la platea.*

Sempronio.- Enséñesela a sus funcionarios. Recuérdesela a sus gobernantes. Repítasela a los sabios esos que fabrican bombas, y a los brazos que las arrojan. ¡Amor!

Todos.- ¡Amor! (*El Altísimo Comisionado va retrocediendo y tapándose los oídos hasta que, de pronto, echa a correr despavorido. Desde la escena, todos, con suprema arrogancia y plenos de*

---

<sup>160</sup> Ibid. *Sempronio*. p. 40

*energía atómica, arrojan al aire de la platea la palabra enorme, dulce, definitiva) ¡Amor! ¡Amor!  
¡Amor! ¡Amor!*

TELÓN<sup>161</sup>

Los diálogos en *Sempronio* forman parte de la *dianoia* y llevan al espectador a la comprensión vivencial de la “verdad teatral”. Esto quiere decir que el coloquio dramático está relacionado con las acciones de los personajes para evidenciar la propuesta sin enunciarla.

#### **5.4 Opsis**

En cuanto a la representación, se advierte que la crítica al sistema judicial argentino -aunque coincida también con lo latinoamericano e incluso con lo universal- y su absurda inflexibilidad y apatía ante las situaciones humanas se apoya en todos los recursos escénicos. Hay una marcada necesidad de señalar en el tabloide cómo el hombre es envuelto por la circunstancia social. El efecto emotivo se apoya en las distorsiones visuales y la escenografía con las que se recrean imágenes desfiguradas. Algunos ejemplos de ello son el uso de rejas, los vestuarios estrambóticos o las representaciones deformadas que logran ser muy significativos para presentar el reflejo de la visión que el dramaturgo y/o director hacen de la realidad:

#### ACTO SEGUNDO

*Celda donde tienen prisionero a Sempronio. Pocos muebles. Afuera ventana con rejas. Un soldado con escafandro de buzo, dos antenas y tres descargas a tierra, se pasea delante de una bañadera de latón gris, de la que no se aparta. Su actitud es serena, un poco aburrida. Es joven, aunque esto sólo se adivina dentro de la estrambótica ropa anti-atómica. En primer plano está sentado Sempronio, en la misma actitud del primer acto. Sólo que silba con más tristeza y parece más cansado y viejo. Junto a él hay una mesita con una bandeja.<sup>162</sup>*

*Al comenzar la acción todo queda así, una larga pausa, hasta que el espectador entre en el ritmo lento de la escena<sup>163</sup>*

---

<sup>161</sup> Ibid. *Sempronio*. p. 62

<sup>162</sup> La bandeja tiene estampillas que pretenden que Sempronio consuma como único alimento. Esto lo sabemos por los diálogos posteriores.

<sup>163</sup> Ibid. *Sempronio*. p. 36

En este caso, la ridiculización del soldado con un escafandro para “protegerlo de la radioactividad” y la tina llena de agua como único recurso para “caso de emergencia” puede provocar la risa desmedida aunque el planteamiento tenga un fundamento muy amargo. Esta distorsión que se propone con el elemento escenográfico se refuerza con la interpretación que deben hacer los actores. El estilo de actuación que se sugiere para el teatro expresionista en general y para *Sempronio* en particular es intencionalmente alejado del Realismo. El actor debe aparentar estar sobreactuando. Sólo un actor que no imite la realidad puede personificar la naturaleza emocional del drama expresionista. La actuación convencional lastimaría el Expresionismo en su fundamento como fenómeno artístico y filosófico<sup>164</sup>: “*El soldado se quita el casco escafandro y comienza a dar saltos frenéticos de rock. Sempronio se entusiasma y marca un furioso ritmo con palmas, pies y manos, silbido y tarareo. Entra el Altísimo Comisionado, sin ser advertido, pone un gesto de espanto.*”<sup>165</sup>

La mímica y la gesticulación cobran importancia simbólica así como la utilería y los elementos escénicos, en especial la luz u oscuridad y los sonidos. En *Sempronio* son constantes los “ruidos de fábricas, pitos, máquinas, campanas”<sup>166</sup> aunque están en constante conjunción con largos silencios:

*Fuera se van oyendo pitos de fábricas, sirenas, ruidos de máquinas rítmicas, campanas, todo en profusa algarabía que pronto entra en un todo único, sinfónico, del tipo de la sinfonía de las máquinas de mossolov o un más simple ritmo sincopado de rockailable sobre el cual la radio sobreimprime el cantabile. Todos oyen y van entrando en el ritmo. Susana es la primera que baila decididamente. Entran las dos girls del principio del tercer acto, bailando con los dos viejos, el jubilado, el filatélico, cada uno con sus carteles. Entra el caballo de calesita. Entra el soldado del segundo acto con un ramo de flores. Mira la escena y grita.*

Soldado.- ¡Felicitaciones, don Elemento!

*Ríe. Sempronio le agita la mano. Susana se aproxima bailando. El soldado la saluda y le tiende las flores en un paso de rock. Bailan. El sabio, entusiasmado, saca a bailar el rock a Olga, quien al compás le plancha la barba. Todo es de un latido rítmico y cortado, marcado en el fondo de rock industrial. En medio de todos, Sempronio, feliz, con cara de alimentador universal de fuerza y energía. Nadie ha visto al altísimo comisionado que ha entrado, cauteloso, por platea y una vez cerca del escenario hace sonar un fuerte silbato de referee. El segundo silbato cae como una*

---

<sup>164</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires, Colihue Teatro, 2009.

<sup>165</sup> Ob. cit. *Sempronio*. p. 39

<sup>166</sup> Ibid. *Sempronio*. p. 62

El teatro, en su carácter multidisciplinario, combina las acciones, la palabra, la música... Cuzzani otorga especial importancia al *melos* en este texto dramático. El silbido de Sempronio marca el ritmo y el tono de las escenas y sus estados de ánimo. La música rock, acompañada del baile desenfrenado de Susanita y de otros personajes, aporta también esa parte de la revolución en contra de lo establecido y lo convencional. Al inicio de la obra, Olga explica su disgusto por la música que ha elegido su hija Susana para bailar pues le parece irreverente y poco adecuada:

Olga.- Convendría que hablaras con Susanita...

Sempronio.- (*Un poco alarmado*) ¿Con Susanita? ¿Qué le ocurre a la nena?

Olga.- Como ocurrirle...nada. Pero se está entusiasmando mucho con el baile, y me parece demasiado chica todavía para estas cosas.

Sempronio.- (*Medita. Luego se enternece*) Oh...la pobrecita estudia toda la semana. Es justo que de cuando en cuando... Está en la edad en que esas músicas son importante. (*Más enérgico*) Además, a mí me gusta verla bailar la danzas que se usan ahora. (*Tararea desde su sitio, y para sí, moviendo el cuello, un ritmo de síncopa muy marcado. Procurará con los ojos y los gestos parecerse a cualquier imbécil rockero<sup>168</sup> en éxtasis de ritmo y chwing-gum. Balancea el cuello al compás*)

Olga.- ¡Cuidado con la plancha!

Sempronio.- (*Súbitamente avergonzado*) Perdoná

Olga.- No te das cuenta que se empieza así, interesándose en la música...y después se aprende a bailar... y entonces se necesita un compañero, o varios... y luego querrá salir con esos hombres...(gestos de horror). Y al final...<sup>169</sup>

La influencia que sobre la actuación expresionista tuvo el “código performativo”<sup>170</sup> diseñado por Hans Sachs incluía la integración de música propositiva en emociones desenfrenadas -en este caso el rock- con los movimientos simbólicos y explosivos. También buscaba darle al público un máximo impacto y hacerlo participar más. En algunos fragmentos incluso se elimina la frontera entre actores y público haciendo así

---

<sup>167</sup> Ibid. *Sempronio*. p.p. 58-59

<sup>168</sup> Opinión del dramaturgo en la acotación

<sup>169</sup> Ibid. *Sempronio*. p.p. 19,20

El resaltado es mío

<sup>170</sup> Cfr. DUBATTI, Jorge. *Historia del actor 2*. “Actuar fuera de su ser: poética de actuación en el expresionismo teatral alemán. Universidad de Buenos Aires, Colihue, 2009. p. 5

al espectador copartícipe de las situaciones denunciadas y para potenciar el efecto emocional:

*Por platea entran dos soldados trayendo una enorme bomba que colocan en el pasillo o entre el público. La bomba tiene un larguísimo cable que está por el momento libre.*

Soldado.- *(Al micrófono)* Atención, atención...Puesto número uno...en lugar secreto. Pueden conectar el cable. *(Por una puerta lateral de escena, entra un grueso cable y un soldado que va directamente a Sempronio y lo conecta en el cuello).* Atención. Atención, puesto número dos, en Maipú 326,<sup>171</sup> pueden conectar...*(Los dos soldados de platea suben con el cable a escena y conectan a Sempronio en el cuello).* Atención...puesto número tres, en Brandsen y Aristóbulo del Valle...*(Al Comisionado)* Pero es la cancha de Boca...<sup>172</sup>¿Y si la vuela?

Altísimo Comisionado.- Son sólo bombas de prueba. No hay riesgo. Además ¡Yo soy de River!  
*(Al soldado)* Déme el micrófono *(Toma el micrófono)* Atención...A todos los que estén próximos a las bombas de prueba. Serenidad. Las explosiones que se producirán, si bien de apariencia terrible, no son dañinas para la salud. No asustarse y mantener la calma *(Tapa el micrófono)* La próxima sí y entonces todo el poderío atómico estará en mis manos. ¡Haremos volar ciudades enteras con sus habitantes y todo! *(Vuelve al micrófono)* Atención, vamos a comenzar. ¡Todo listo! Diez...nueve...ocho... *(A Sempronio)* ¡Miles, millones de enemigos muertos! Cinco...cuatro... *(A Sempronio)* Piense en su familia...tres...dos... La fuerza, la gloria, el poder...Uno...cero... Fireeeee!

*El comisionado se tira al suelo tapándose la nuca con la palma de las manos. Los soldados hacen cuerpo a tierra. Un largo minuto de silencio y de quietud. Después tímido, distraído, el silbido de Sempronio.*<sup>173</sup>

Esta escena puede incomodar o, por lo menos, inquietar al espectador quien sabe de forma racional que no es posible que exploten unas “bombas” enchufadas a una persona; sin embargo, en esta situación extravagante donde el público se ve atrapado, no habrá otra solución más que participar activamente en la trama. El toque de humor, la exageración en la voz y los movimientos de los actores deben crear un estado de ánimo tal que se espere alguna reacción de la audiencia. Encontramos otro ejemplo de colaboración de los espectadores cuando *Diego*, el hijo de Sempronio, recolecta firmas entre las butacas para que liberen a su padre del encierro: “*Las rockers pueden recorrer la platea juntando firmas por la libertad de Sempronio. Aplausos, gritos, vivas,*

---

<sup>171</sup> O en el lugar donde se represente la obra. [N. del A]

<sup>172</sup> El estadio conocido como *La Bombonera* es uno de los lugares turísticos más emblemáticos de Buenos Aires y es donde entrena el equipo Boca Juniors de fútbol.

<sup>173</sup> Ibid. *Sempronio*. p.p. 44-45

*mueras, etc.*<sup>174</sup> Con esta acción lúdica se obliga a cada uno de los receptores a tomar partido y a intervenir en las causas que representa la figura de Sempronio.

## 5.5 Recapitulación

La crisis cultural y la tensión europea en la entreguerra provocó el cambio en la interpretación de realidad. Esta deformación es producto de la conciencia colectiva de la época traducida en un teatro nihilista<sup>175</sup>, particularmente en Alemania. Antes del teatro de Brecht, el artista establecía un universo en el que personajes y situaciones reproducían un sentido de lo exterior; sin embargo, en la creación brechtiana la realidad social ocurre en el estado de ánimo<sup>176</sup>.

Agustín Cuzzani repasa los procesos sociales y culturales que motivaron el teatro de Brecht; sin embargo, emprende el tránsito de la estética expresionista con el modelo de una sociedad diferente -la sociedad latinoamericana- en la que la conciliación y la libertad son la propuesta hacia una sociedad pacificada. El máximo postulado de Cuzzani en *Sempronio* es que el amor es el móvil para que la existencia humana tenga sentido, es la máxima fuerza creativa y de donde brota toda energía. Ni toda la tecnología ni los avances científicos podrán dominar la libertad interior del hombre. La fraternidad humana y la convivencia hacen posible que el amor cumpla con su función renovadora y redentora. Éste es su mayor distintivo y la conclusión que da en el tercer acto convierte al protagonista en un representante del héroe expresionista:

Altísimo Comisionado.- Esta vez yo me encargaré de hacerle producir corriente. Ya verá...

Sempronio.- ¿Qué piensa hacer? ¿Torturarme? No depende de eso ¿Hacerme tragar estampillas? Tampoco

Altísimo Comisionado.- Averiguaremos su secreto

---

<sup>174</sup> Ibid. *Sempronio*. p. 50

<sup>175</sup> El teatro alemán expresionista que va de Frank Wedekind a Ernst Toller significó la agudización del sentimiento nihilista. Cfr. MUÑOZ, Blanca. *Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad*. España, Universidad Carlos III, 2015.

<sup>176</sup> Cfr. *Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad*.

Sempronio.- ¡No hay ningún secreto! Se lo voy a decir a usted ahora mismo. No me di cuenta hasta ahora cuando mi hija me volvió a conectar la radio. Ustedes empezaron a pedirme energía para hacer bombas, matar gentes, destruir ciudades...y la corriente desapareció solita... y no hubo forma de producirla. Aquí bastó que se tratara de usos pacíficos, rodeados de la familia, y la corriente volvió. ¿No comprende? ¡La fuerza que me brota, que me surge, que se me derrama no es sólo radioactividad! Una vez que anida en un hombre como yo...un hombre simple, o cualquiera...se transforma y tiene otro nombre...Un nombre que le va a hacer mucho daño cuando huya de aquí despavorido...¿Quiere que se lo diga? *(Se lo arroja a la cara)* ¡Amor! ¡Esa es mi fuerza! *(Se oye la calesita)* ¿Lo oye? ¡Ni siquiera preciso cables! Jubilado, viejo e inútil, así y todo, estoy lleno de amor. Me brota, trepida dentro mío. Es el gran motor de todas las cosas. *(Se oye fuera toda clase de ruidos de fábricas, pitos, máquinas, campanas)* Todo se mueve por amor. Qué ¿se asombra? ¿Se asusta? *(El Altísimo Comisionado se repliega espantado)* Seguramente olvidó esa palabra. Ahora la va a oír hasta que tiemble de espanto.*(A todos)* ¡Dígansela! ¡Amor!  
Todos.- ¡Amor!<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Ibid. *Sempronio*. p.p. 61-62

## CONCLUSIONES

Por mucho tiempo la *Poética* de Aristóteles rigió los cánones de la literatura dramática y del arte en general pero con la entrada de la vanguardia y el elemento de ruptura que ésta conlleva se transformó la interpretación de la estructura mimética y cambió también el rumbo del teatro. Para analizar el fenómeno de la dramaturgia del siglo XX en Hispanoamérica ha sido importante refrescar en estas páginas el encuadre metodológico con una relectura de la *Poética* pero entendiendo el rechazo a lo preceptivo, la extensión a la diversidad estética y la transgresión del esquema clásico. Entonces resultó necesario definir el modelo de análisis dramático y su enfoque lo que se consiguió bajo la supervisión del Dr. Carlos Solórzano. El esquema quedó así:

- a) La dramaturgia del autor dentro de la tradición literaria y teatral.
- b) Relación entre *mythos-ethos-dianoia* en el texto dramático (elementos efectivos de la obra).
- c) *Lexis* como un sistema de comunicación basado en signos lingüísticos y metalingüísticos y su correspondencia con la *dianoia*.
- d) *Opsis* como los recursos teatrales y espectaculares que propone el texto.

Es importante para mí enfatizar que el valor que tiene este trabajo, adicional a las aportaciones al tema de estudio que realiza, reside en rescatar este modelo sugerido por el Dr. Carlos Solórzano.

Una vez delimitado este encuadre fue posible revisar cómo la dramaturgia en el siglo XX ponía énfasis en la función que tiene el espectador en la reconstrucción de subtextos y en su participación en el hecho artístico. Las innovaciones fueron desde la construcción de los personajes hasta la organización lingüística y expresiva. En todo el circuito de comunicación que se establece en la literatura, el género dramático es el más complejo pues no existe un solo emisor sino que es múltiple (dramaturgo-director-actor) ni un solo tipo de receptor (puede ser lector/individual o espectador/colectivo). Los autores que construyeron o se integraron a las nuevas poéticas han entendido y aprovechado esta complejidad ofreciendo una realidad

múltiple y variada que únicamente se puede estudiar tomando en cuenta el vínculo inseparable entre el texto literario y su representación en el escenario.

Estudiar las poéticas teatrales que han influido en la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX implica ubicar el fenómeno en un contexto histórico, geográfico y cultural. Para mi visión crítica en las propuestas micro y macropoéticas elegí tres ejemplos latinoamericanos: *Los invasores* de Egon Wolff, *Funeral Home* de Walter Beneke y *Sempronio* de Agustín Cuzzani. En los tres he encontrado elementos que transgreden el esquema clásico, incluyen la estética de las nuevas poéticas y derivan en planteamientos sustanciales.

Grandes personalidades como Artaud, Pirandello, Brecht, Beckett y Ionesco junto con los movimientos artísticos y filosóficos que surgieron en el siglo XX como las vanguardias y el existencialismo han sido fuertes influencias para el desarrollo teatral en Hispanoamérica. El humor negro, la desaparición del protagonista, el desplazamiento de la acción por la situación, la fusión de lo trágico y lo cómico, la lucha contra las instituciones y la ruptura de la frontera entre actor y público son algunas de las aportaciones de este proceso de evolución teatral que, para esta región del mundo, implica también una búsqueda de identidad. También es evidente en esta dramaturgia la actitud de rebeldía y de ruptura con la percepción de la realidad. Esto último ha sido un descubrimiento muy agradable ya que, a partir de la revisión de los cambios estilísticos y temáticos en el teatro y la dramaturgia universal, he podido dirigir la atención a las principales influencias en Hispanoamérica y, sobre todo, a aquellas aportaciones producto del contexto particular; es decir, la dramaturgia latinoamericana vincula diferentes visiones que confluyen en una dimensión de la realidad muy diferente aunque nazca de las mismas técnicas... porque la instalación y reconocimiento de las poéticas extranjeras contrasta con la situación de los países de América Latina dando como resultado obras artísticas singulares.

Probablemente una de las figuras que más impacto tuvo en Latinoamérica fue Bertolt Brecht. El expresionismo brechtiano presentó una caricatura de la realidad, se opuso a los preceptos aristotélicos y propuso un teatro épico que se centraría en los

conflictos de los hombres entre sí y en su relación con las instituciones. Tal propuesta resultó muy oportuna en Hispanoamérica en el marco del espíritu revolucionario pues no sólo involucra una transformación en la manera de hacer teatro sino también en su recepción pues deberá despertar al espectador a la conciencia de acción. Su influencia ha estado presente en los criterios estéticos, en la metodología y en la creación dramática. *Sempronio*, del argentino Agustín Cuzzani, es un ejemplo de esta poética enraizada en América hispana. La obra gira en torno a la preocupación por conservar la libertad individual en un sistema que se rige con el sometimiento de la gente. Es notoria la influencia de Brecht en cuanto a técnicas dramáticas y especificaciones escénicas marcadas en las didascalias (gritos, exageración en los gestos, ruidos, maquinarias...). El héroe expresionista, que está representado en el personaje protagónico *Sempronio*, tiene atributos convencionales y su heroicidad consiste en ser un divulgador de la paz desde su ámbito cotidiano y, con pequeños sacrificios personales, trasciende su amor a la humanidad. La propuesta expresionista de Cuzzani radica en la caricatura del lenguaje, la confusión de lo cómico y lo trágico, la estilización de la realidad y la lucha contra las instituciones en un ambiente focalizado a lo local.

Por otra parte, Antonin Artaud añadió al concepto teatral el rasgo ritual y las incongruencias de la realidad onírica; asoció al concepto teatral la noción de “crueldad” bajo la óptica de conmoción. La representación de todo tipo de violencia mostraría cómo el mundo está desquiciado y cómo el ser humano se comporta en su maldad cotidiana. En Hispanoamérica, su influencia se traduce como un teatro que desarrolla lenguajes míticos, ritualistas y mágicos que constituyen un nuevo entendimiento de la realidad. Su estancia en México coincidió con la gestación del ideario de escritores e intelectuales de América Latina que llevaría a la gran propuesta del Realismo Mágico. Entre las obras elegidas para esta tesis, *Los invasores* del chileno Egon Wolff pone en duda los estautos de realidad y los amplía. Su dramaturgia nos muestra ese tránsito por el Realismo - Realismo Social - Realismo Psicológico - Surrealismo. Para el planteamiento incorpora elementos como el sueño, lo mágico y lo ritual. Bajo esta perspectiva, la obra se hermana precisamente con la narrativa del Realismo Mágico.

Los personajes-invasores muestran una forma alternativa de ver al mundo. Tienen una visión más completa de la realidad pues conocen “ambos lados del río” (pobreza-riqueza; universal-local; consciente-inconsciente; sueño-vigilia). Aunque podemos notar la influencia de de Antonin Artaud con la integración del rito, la escritura automática de Bretón e incluso la *melopeya* aristotélica, la obra *Los invasores* transgrede estos modelos anclándose en el rescate de mostrar lo insólito como cotidiano.

La influencia de Ionesco y de Beckett representó en esta parte del Continente un escape, por medio de la risa, a situaciones humanas sumamente lastimosas; no se esperaba que el espectador se identificara racionalmente con lo que está sucediendo en el escenario y, por lo tanto, las obras se construyeron como juego; sin embargo, esta disposición de elementos responde a la búsqueda de una realidad que el espectador debe de analizar. El “desprovisto de sentido” se ve plasmado en diálogos y acciones ilógicas, en la no-acción de los personajes, en la ausencia de comunicación y el desequilibrio lingüístico, el dominio de la irracionalidad y la presencia de una realidad exasperante. El sentimiento dramático se hará presente al advertir lo amargo del sin-sentido, como ocurre en *Funeral Home*.

También ha sido importante destacar que gran parte de la dramaturgia latinoamericana del siglo XX integró la filosofía existencialista como eje conductor de pensamiento. La declaración sartreana de que “el hombre es angustia” y que cada persona se elige a sí misma al mismo tiempo que al resto de la humanidad traspasó la escena en Hispanoamérica. El ser humano se enfrenta a una pluralidad de posibilidades y cada decisión que toma es importante pues su existencia se forma con el conjunto de sus actos y la angustia es la condición misma de sus resoluciones. Todas estas interrogantes en torno a la existencia humana tomaron gran fuerza en América Latina y se inclinaron a ser un eje conductor en la literatura dramática. Se recogió un cierto acento de desaliento ya que esta filosofía nació después de la gran derrota global derivada de las guerras mundiales y, en esta región del Continente, coincidió con un arraigado sentimiento derrotista provocado por las profundas

diferencias sociales y por los escombros del pasado colonial. La dramaturgia de Walter Beneke ofrece un gran ejemplo del postulado existencial en Hispanoamérica. Los personajes de *Funeral Home* tienen preguntas fundamentales respecto a la muerte, la moral, el destino, la soledad y la condición humana. El personaje de María se transforma en el portavoz de estos cuestionamientos y en el representante de la rebelión existencial. El planteamiento ontológico y del absurdo así como la rebelión del ser resultan el eje de interés en esta obra. La muerte se transforma en espectáculo y el título anuncia el ambiente que reinará. Los recursos que nos ofrece el dramaturgo salvadoreño nos envuelven en una honda reflexión y, uno de los principales elementos de crisis, es precisamente el choque cultural entre los personajes que son, por un lado estadounidenses y, por el otro, un centroamericano.

El concepto de “dramaturgia” también fue modificado con el paso del siglo XX pues se empezó a concebir en su carácter integrador de lo lingüístico-literario con el acontecer de cuerpo en acción (lo teatrológico). Se ha llegado a distinguir entre “literatura dramática” (cuyo objetivo estriba en ser leída) y “dramaturgia” (cuya intención es ser representada). La entrada de las nuevas poéticas en el panorama mundial exigió la rebelión del arte dramático con nuevos lenguajes que rompieran lo convencional. Se consideró al texto como uno más de los elementos de representación, aunque no el más importante. Latinoamérica siguió, durante el siglo XX, un proceso propio de renovación en la construcción dramaturgica por lo que Juan Villegas y los integrantes del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano han llegado a proponer incluso la creación de nuevos modelos de interpretación de textos dramáticos exclusivos de América Latina con el fin de percibir la particularidad de sus discursos.

Los planteamientos dramaturgicos en Hispanoamérica, sin negar su ascendencia cultural y su lengua, recorren su propio camino. No se trata de copiar modelos sino de recibirlos y transformarlos dando un resultado novedosos y forjando identidad. Los estudios del Dr. Carlos Solórzano han representado un gran avance para comprender las innovaciones en este sentido: el rescate de los mitos y prácticas rituales indígenas en fusión con la realidad cotidiana, las orientaciones estéticas

importadas la propensión a la creación colectiva y la función del espectador como crítico ante los conflictos de los personajes (generalmente contruidos circunstancialmente por su momento histórico). Dijo Carlos Solórzano: “ Antonin Artaud, el Popol Vuh y el espíritu de las fiestas populares convergen frecuentemente en la integración de esta creación dramática”<sup>178</sup>

He presentado aquí un reflejo de las múltiples orientaciones poéticas en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX. Desafortunadamente tuve que dejar a un lado grandes textos y autores (como Elena Garro, Griselda Gambaro o Miguel Ángel Asturias, algunos de mis favoritos) con el fin de ser transparente en la influencia directa de las poéticas extranjeras. Egon Wolff, Walter Beneke y Agustín Cuzzani trabajaron para construir esa fusión entre lo universal y lo local, lo aristotélico y la ruptura. No veo ninguna vergüenza en reconocer el influjo de otras poéticas. Se trata, entonces, de admitir el origen y demarcar las diferencias. Puede ser de mayor utilidad tomar conciencia de cuánto hemos recibido y cuánto recreamos en el arte teatral.

La dramaturgia en los diecinueve países americanos de lengua española ha tenido una gran diversidad y algunos elementos comunes. Este estudio ha sido una excelente oportunidad para explorar si se trata únicamente de una extensión de los modelos europeos o en qué radica su gran valía. Mucho se ha hablado de la narrativa del *boom* y su gran aportación hacia el mundo; sin embargo, ahora tengo la certeza de que las contribuciones de nuestros dramaturgos a partir del siglo XX tienen también gran relevancia. La equivalencia a un Realismo Mágico (por la concepción del mundo, de la realidad y de la existencia humana y también como una revolución literaria) alcanzó asimismo el escenario latinoamericano. Tal vez no recibió el mismo nombre ni tratamiento pero también está conformado por el sincretismo cultural, por la estética a través de la cual se puede otorgar un toque mágico a la realidad circundante, por la yuxtaposición de temas para mostrar precisamente la relatividad de lo real y por la

---

<sup>178</sup> SOLÓRZANO, Carlos. *Algunos paralelismos entre la novela y el teatro hispanoamericano de este siglo*. Universidad Nacional Autónoma de México en <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/algunos-paralelismos-entre-la-novela-y-el-teatro-hispanoamericano-de-este-siglo/>

búsqueda de procesos más locales. Lo que encontré, entonces, fue la posibilidad de voltear la mirada hacia el teatro continental del siglo XX.

## Anexo I

Listado de obras estudiadas en el Seminario de Tesis con el Dr. Carlos Solórzano  
(1996-1998)

- Argentina:

Carlos Gorostiza: *El pan de la locura, El lugar, Juana y Pedro, Matar el tiempo, El acompañamiento, El puente.*

Carlos Carlino: *La Biunda*

Agustín Cuzzani: *Sempronio, Una libra de carne*

Griselda Gambaro: *El desatino, La malasangre, Nada que ver, Decir sí, Los siameses*

Oswaldo Dragún: *Historia del hombre que se convirtió en perro*

- Chile

Jorge Díaz: *Mata a tu prójimo como a tí mismo, Ligeros de equipaje, El lugar donde mueren los mamíferos, El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones*

Egon Wolff: *Los invasores*

Sergio Vodanovic: (Viña: "El delantal blanco", "La gente como nosotros", "Las exiliadas")

- Uruguay

Mario Benedetti: *Ida y vuelta, Pedro y el capitán*

- Bolivia

Guillermo Francovich: *El monje de Potosí*

- Perú

Julio Ortega: *La campana*

- Ecuador

Jorge Icaza: *Flagelo*

- Colombia

Enrique Buenaventura: *El menú, La orgía*

- Venezuela

Isaac Chocrón: *El quinto infierno*

- Panamá

José de Jesús Martínez: *El juicio final*

- Costa Rica

Daniel Gallegos: *La colina*

- Nicaragua

Pablo Antonio Cuadra: *Por los caminos van los campesinos*

- Salvador

Walter Beneke: *Funeral Home*

- Guatemala

Miguel Ángel Asturias: *Soluna*

- México

David Olguín: *La representación, La puerta del fondo*

Elena Garro: *El encanto, tendajón mixto, Andarse por las ramas, La dama boba, Ventura Allende, Los pilares de doña Blanca, Benito Fernández.*

Sabina Berman: *Entre Villa y una mujer desnuda*

- Cuba

Virgilio Piñera: *Estudio en blanco y negro, Dos viejos pánicos*

Abelardo Estorino: *Los mangos de Caín*

- República Dominicana

Franklyn Domínguez: *El último instante*

- Puerto Rico

Francisco Arrivi: *Un cuento de hadas*

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### Bibliografía

ALCÁNTARA MEJÍA, Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México, Universidad Iberoamericana. Departamento de Letras, 2002.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid, Gredos, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. [Trad. José Alsina Clota] Barcelona, Icaria Literaria, 1998.

ARRIAGA ORNELAS, José Luis. *Antonin Artaud y su "teatro de la crueldad" como antropologización del arte*. México, UAEMEX, 2017.

ARTAUD, Antonin. *México y viaje al país de los tarahumaras*. [Prol. Luis Mario Scheider] México, FCE, 1984.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, FCE, 1975. (Colec. Breviarios, 183)

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arcos Libros, 1997.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza editorial, 1995.

*Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomo V. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Instituto de Investigaciones Filológicas)

CHESNEY, Lawrence. *Teatro latinoamericano y vanguardia*. Venezuela, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, 2012.

CHESNEY LAWRENCE, Luis. "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX." en *Teatro-Revista de Estudios Culturales/ A journal of cultural studies*: Número 23, artículo 29.

DE TORO, Fernando. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Argentina, Editorial Galerna, 1990.

*Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo*. UNESCO en colaboración con el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo.

DUBATTI, Jorge. *Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)* en PELLETTIERI, Osvaldo. *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires, editorial Galerna, 1994.

DUBATTI, Jorge. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Argentina, Atuel, 2005.

DUBATTI, Jorge. *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo, Uruguay Cultural Laboratorio, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires, Colihue Teatro, 2009.

DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México, Libros de Godot, 2011.

DURAN CERDA, Julio. *Teatro chileno contemporáneo*. México, Aguilar, 1970. p. 471 editado por Arthur Holmberg, Carlos Solorzano. London and New York, Routledge, 2001.

ESSLIN, Martín. *El teatro del absurdo*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1966.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Alianza, 2006

FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel. "Sobre la espera. Un itinerario. Beckett/ Anselmo/ Latham/ Vostell/ Schüze" en *Norba-Arte*, vol. XXVII, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. "La teatrología como ciencia del hecho escénico" en *Investigación teatral*. Vol. 4-5, Núm. 7-8. (Diciembre 2014- Agosto 2015).

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 1957.

GALLARDO, Jaime et al. *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo*. México, Bonilla Artigas Editores, 2012.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid, CSIC, 1991.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2004.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Colombia, Editorial Nomos, 2004.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis. *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura*. España, Universidad de Oviedo, 2015.

GOROSTIZA, Carlos. *Teatro 2*. Argentina, Ediciones de la Flor, 1992.

GUGLIELMINI, Homero. *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. Argentina, Nova, 1967

IONESCO, Eugène autor *La cantante calva ; Jacobo o la sumisión ; El porvenir está en los huevos /* Buenos Aires, Argentina, Losada, 2004.

KOZLENKO, William. *The best short plays of the Social Theatre*. Universidad de California, Random House, 1939.

LAMONT, Rosette C. *Ionesco's Imperatives. The politics of culture*. United States of America, University of Michigan, 1933.

LOAYZA CORDOVEZ, Fernando Rodrigo. *Dramaturgia Aristotélica y no Aristotélica en Esperando a Godot de Beckett*. (Tesis). Quito, Universidad Central del Ecuador, 2012.

MALDONADO ORTEGA, Rubén. *Absurdo y rebelión. Una lectura de la contemporaneidad en la obra de Albert Camus*. Colombia, Ediciones Barranquilla, 2013.

MONCADA, Luis Mario [Compilador]. *Versus Aristóteles. Un acercamiento a las poéticas de la dramaturgia contemporánea*. Anónimo Drama Ediciones, 2004.

MOREL, Consuelo. *Entre la realidad y la alucinación*. Madrid, Centro de documentación teatral, 1992.

MUÑOZ, Blanca. *Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad*. España, Universidad Carlos III, 2015.

ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. España, Alianza Editorial, 2001.

PAVIS, Patrice. "Estudios teatrales" en *Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: una introducción al teatro dialéctico*. Perú, Lluvia Editores, 1989.

PELLETTIERI, Osvaldo et al. *Teatro del pueblo: una utopía concretada. Buenos Seis personajes en busca de autor*. Madrid, Cátedra, 2004.

PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana, Ediciones R, 1960.

PIRANDELLO, Luigi. ACHUGAR, Hugo y MORAÑA, Mabel. *Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad*. Uruguay, Ediciones Trilce, 2000.

PROAÑO GÓMEZ, Lola y GEIROLA, Gustavo. *Antología de teatro latinoamericano*. Tomo I y II Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2010.

RAMALLO GUZMÁN, Francisco J. *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*. España, Universidad de Granada, 2013.

REVERTE BERNA, Concepción. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. España, Vervuert, 2006.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, UNAM, 2006.

SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. México, F.C.E., 1992.

SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. España, Aguilar, 1970.

SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro en Guatemala*. México, Águila, 1964.

SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro latinoamericano en el siglo XX*. Universidad de Texas, Editorial Pomarca, 1964.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. España, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. p. 15

VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Galerna, 2005. (Colec. Teatrología)

WAMBA GAVIÑA, Graciela. *Teatro expresionista alemán*. Argentina, Universidad de la Plata, 2016.

WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

*World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas, Volumen 2*

### **Internet:**

ALVARENGA, Luis. *La Generación Comprometida de El Salvador: problemas de una denominación*. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador en [http://istmo.denison.edu/n21/articulos/11-alvarenga\\_luis\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n21/articulos/11-alvarenga_luis_form.pdf) Fecha de consulta: 15 de marzo, 2018.

BECKETT, Samuel. *Acto sin palabras*. en <https://es.scribd.com/doc/165853255/Beckett-Samuel-Acto-Sin-Palabras-I>. Fecha de consulta: 28 de febrero, 2018.

CAMPOS, Mónica. *El día y el instante en los personajes de Esperando a Godot*. Argentina, FILO:UBA en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/esperandoagodot.pdf>

CASTAGNINO, Raúl H. *Lo gauchesco en el teatro argentino antes y después de Martín Fierro*.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/2905/3088> Fecha de consulta: 8 de marzo, 2018.

CEREZO MAGAN, Manuel. *Aristóteles y la teoría del género literario*. en <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/48679/1/Agotar%20la%20lengua.pdf>  
Fecha de consulta: 30 de marzo, 2018.

CHARLOT DÁVALOS, FRED. *Ensayo de análisis sobre la Poética de Aristóteles*. Facultad de Bellas Artes, UAQ.(01 de noviembre del 2013) en <https://grupo3musicafba.wordpress.com/2013/11/03/ensayo-de-analisis-sobre-la-poetica-de-aristoteles/>. Fecha de consulta: 25 de febrero, 2018.

FAÚNDEZ V., Edson. *Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica). El caso de La Regenta de Leopoldo Alas, "Clarín"*. en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32824973005> Fecha de consulta: 28 de diciembre, 2018.

FINZI, Alejandro. *Variantes en las formas del texto teatral en el siglo XX: la relación entre texto literario y dramaturgia, la noción de "figura", la noción de teatro experimental y la construcción intercultural*. en <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/viewFile/145633/260662>. Fecha de consulta: 20 de diciembre, 2018.

FRAGA, Eugenia. *¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista* en <http://atheneadigital.net/article/download/v14-n2-fraga/1182-pdf-es.pdf>  
Fecha de consulta: 26 de diciembre, 2018.

GALLARO PAULA, Elena. *Anotaciones a la poética de Aristóteles. Una aproximación desde el punto de vista de la teoría literaria* <http://peripoietikes.hypotheses.org/399>  
Fecha de consulta: 1 de marzo, 2018.

GARCÍA ARTEAGA AGUILAR, Ricardo Alberto. *Diagramas analíticos para la obra dramática de Samuel Beckett*, tesis que para optar por el grado de Doctor en Letras. México, UNAM, 2013 en [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/LM32G3SJA363LP1NAXSE9Q24INAXABI7IPC6G25X1S7SN2CR3T-11095?func=full-set-set&set\\_number=012087&set\\_entry=000004&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/LM32G3SJA363LP1NAXSE9Q24INAXABI7IPC6G25X1S7SN2CR3T-11095?func=full-set-set&set_number=012087&set_entry=000004&format=999)  
Fecha de consulta: 12 de junio, 2019.

GARCÍA ARTEAGA, Ricardo. *Principales temas de Samuel Beckett* en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3507/pdfs/97\\_103.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3507/pdfs/97_103.pdf) Fecha de consulta: 15 de marzo, 2018.

GOLDON, Mel. *El control del éxtasis. La actuación en el expresionismo alemán.* en "Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México" No. 31 Noviembre (1983) en [www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/11766](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11766) Fecha de consulta: 13 de mayo, 2018.

Guadalupe Lucero. *Exhausted language: Beckett trough Deleuze.* Revista Internacional de Filosofía, nº 55, 2012 en <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/download/51161/55864> Fecha de consulta: 5 de marzo, 2018.

LÓPEZ, FREIRE, A. *Reflexiones sobre la poética de Aristóteles.* en [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08\\_Eire.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf). España, Universidad de Salamanca. Fecha de consulta: 25 de febrero, 2018.

MANSILLA, Camila. *Breve historia del Teatro del Pueblo* en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm> Fecha de consulta: 10 de marzo, 2018.

SHAW, Donald Leslie. *A propósito de "Funeral Home" de Walter Beneke.* Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2016. p. 174 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75d2>. Fecha de consulta: 13 de febrero, 2019.

SOLÓRZANO, Carlos. *Algunos paralelismos entre la novela y el teatro hispanoamericano de este siglo.* Universidad Nacional Autónoma de México en <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/algunos-paralelismos-entre-la-novela-y-el-teatro-hispanoamericano-de-este-siglo/> Fecha de consulta: 5 de marzo, 2019.

SUÁREZ, Patricia. *García Arteaga y el Teatro Universitario* en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/99\\_100.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/99_100.pdf) Fecha de consulta: 2 de agosto, 2018.

VELARDE CAÑAZARES, Marcelo. *Existencialismo y pensamiento latinoamericano: situación y autenticidad.* en [http://www.corredordelasideas.org/docs/ix\\_encuentro/2da\\_mesa\\_marcelo\\_velarde.pdf](http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/2da_mesa_marcelo_velarde.pdf) Fecha de consulta: 19 de mayo, 2019.

ZIEGLER, Walther. *Camus en*  
<https://es.scribd.com/read/318716335/Camus-in-60-Minutes-Great-Thinkers-in-60-Minutes>  
Fecha de consulta:  
2 de marzo, 2018.