

CENTROAMERICANA

22.1/22.2

Actas del II Coloquio-Taller Europeo de Investigación
REDISCA

REBELIONES, (R)EVOLUCIONES E INDEPENDENCIAS
EN CENTRO AMÉRICA

Milano, 18-19 de noviembre de 2011

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2012

CENTROAMERICANA

22.1/22.2 (2012)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of Texas at Austin)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse II)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine)
Michèle Soriano (Université Toulouse II)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.educatt.it/libri/centroamericana

© 2012 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-986-6

ESCRITURAS DE LA REBELIÓN Y REBELIONES DE LAS ESCRITURAS EN LAS LITERATURAS CENTROAMERICANAS

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Aix-Marseille Université / CAER)

Resumen: En Centroamérica – pero desde luego no sólo en esta zona de América Latina – los discursos que cuestionan las formas diversas del poder y de la dominación han marcado de manera determinante los procesos literarios y los debates político-ideológicos. El discurso crítico ha puesto de relieve el papel jugado por algunos de estos discursos en los movimientos revolucionarios durante la segunda mitad del siglo XX (décadas de los años 1960-1990, por ejemplo). El propósito de este trabajo es el de analizar – a partir de un corpus conformado por composiciones poéticas y dramáticas – la naturaleza de los diversos discursos de la rebelión que se han forjado en la región, por un lado, y por otro, cómo los requerimientos ideológicos han tenido una repercusión en cuanto a la subversión de las estrategias de las escrituras.

Palabras clave: Literatura – Centroamérica – Rebelión – Escritura.

Abstract: Rebellion Writing and the Rebellions of Writing in Central American Literatures. In Central America – but certainly not only in this area of Latin America – the discourses which question the diverse forms of the power and of the domination had impacted in a determinant way the literary processes and the political and ideological debates. The critical discourse has emphasized the role played by some of these discourses in the revolutionary movements during the second half of the 20th century (decades of the years 1960-1990, for example). The purpose of the following paper is to analyze – in a corpus which contains poetical and theatrical compositions – the nature of the diverse discourses of the revolt that have been created in the region, in the one hand, and for other hand, how the ideological requirements have had a repercussion about the subversion of the literary writing strategies.

Key words: Literature – Central America – Revolt – Writing.

El siglo XX constituye un periodo de espectaculares cambios en el conjunto de las letras centroamericanas. A una limitada modernización del conjunto de las sociedades del istmo se añade una cierta transformación – no siempre homogénea en los diferentes países – del *champ littéraire* (o más bien de los *champs littéraires*); sobre todo en los últimos años en que se ha ido alcanzando una difusión que, sin llegar a los niveles de otras literaturas latinoamericanas con instituciones más arraigadas (casos de México, Chile o Argentina), sí es posible hablar de un fenómeno de progresiva incorporación de las literaturas centroamericanas a espacios culturales y académicos de los Estados Unidos y Europa. A lo largo del siglo pasado, este conjunto de literaturas se vio sometida a una serie de factores históricos y socio-políticos de naturaleza extrema (dictaduras, crisis económicas, guerras civiles, inestabilidad política permanente), cuyas consecuencias en las prácticas artístico-literarias resultarían decisivas. Las luchas en el campo político definieron las luchas en el campo estético. Los discursos y las prácticas autoritarias impusieron las formas de encarar las escrituras literarias¹.

En la medida en que los discursos dominantes – gestados desde las metrópolis y reproducidos y adaptados a sus intereses particulares por los grupos de poder locales – adversaban (y siguen adversando) las posiciones ideológicas de los escritores (o de ciertos escritores), las prácticas de éstos llegaron a constituirse en discursos de la rebelión. Estos últimos contestaban los “discursos del orden” y al mismo tiempo, evocando a Foucault, “el orden del discurso”. Acaso uno de los estudios que de manera más convincente confirma el hecho – a través de la organización misma de su tejido textual – es el trabajo de Marc Zimmerman y Raúl Rojas titulado *Guatemala: voces desde el silencio. Un collage épico* (1993). Como se recordará, Zimmerman y Rojas van

¹ En ese sentido podemos recordar lo que afirma Pierre Bourdieu en *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*: “Le moteur du changement des oeuvres culturelles, langue, art, littérature, science, etc., réside dans les luttes dont les champs de production correspondants sont le lieu: ces luttes qui visent à conserver ou à transformer le rapport de forces institué dans le champ de production ont évidemment pour effet de conserver ou de transformer la structure du champ des formes qui sont des instruments et des enjeux dans ces luttes” (Seuil, Paris 1994, p. 71).

armando un texto en el que se articula (expone, comenta, contesta, descifra), cronológicamente, los acontecimientos de la historia guatemalteca a partir de un engarce con una serie de fragmentos de voces múltiples, autorizadas o no, reconocidas o no por la institución literaria o al margen de ella. E incluso intervienen trozos provenientes de las voces del poder. Un texto que, junto con otros tres textos de su autoría consagrados a Nicaragua y El Salvador², Zimmerman reconoce como una “extensión regional” del *Canto General* de Neruda y de *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano. Así describe Zimmerman su texto:

Guatemala: voces desde el silencio fue construido empalmando, cortando y condensando fragmentos y trozos de poemas, novelas, cuentos, entrevistas, discursos, declaraciones, testimonios escritos o transcritos, de escritores importantes y menores, y también de aquellos que no escriben y no han tenido voz; todo combinado en una construcción cronológica, aunque múltiple y “Bajtiniana” que constituye una especie de “narrativa nacional” capaz de presentar los conflictos, procesos y eventos más importantes de la historia nacional, especialmente en términos de las continuas luchas históricas de los sectores guatemaltecos oprimidos y a veces rebeldes para liberarse de la dominación, represión e intervención, a las cuales han sido sometidos³.

La polifonía del conjunto permite totalizar y representar las voces de los diversos sectores sociales guatemaltecos, pese a que puede notarse la ausencia, entre las formas literarias convocadas, de una práctica particular: el teatro. En efecto, el texto dramaturgico es prácticamente el único ausente aquí. Mas la composición fragmentaria – en forma de *collage* – del libro deja en claro un aspecto decisivo en cuanto a los discursos provenientes de las formas literarias:

² Los tres textos son los siguientes: *Nicaragua en revolución: los poetas hablan*; *Nicaragua in Reconstruction and at War* y *El Salvador at War. A Collage Epic* (MEP, Minneapolis 1980, 1985 y 1988, respectivamente). Estos tres libros más el consagrado a Guatemala, constituyen lo que Zimmerman nombra como el “Cuarteto centroamericano”.

³ M. ZIMMERMAN – R. ROJAS, *Guatemala: voces desde el silencio. Un collage épico*, Oscar de León Palacios y Palo de Hormigo, Guatemala 1993, p. 3.

la tradición de la rebelión. Desde luego, no es este libro el primero ni el único en hacer semejante constatación, pero su organización misma lo comprueba en el fluir de la historia y en la materia textual.

La crítica ha puesto de relieve el papel jugado por algunos de estos discursos en los movimientos revolucionarios durante la segunda mitad del siglo XX (décadas de los años 1960-90, por ejemplo). El propósito de este trabajo es el de analizar – a partir de un corpus conformado por composiciones poéticas y dramáticas – la naturaleza de los diversos discursos de la rebelión que se han forjado en la región, por un lado, y por otro, cómo los requerimientos ideológicos han tenido una repercusión en cuanto a la subversión de las estrategias de las escrituras.

En los años cuarenta del siglo pasado, un poema titulado “Antífona del puño” escrito por un miembro de la llamada generación de la dictadura Cariista, el hondureño Jacobo Cárcamo (1916-1959), puede condensar las visiones de la contestación que en aquella época se estaban gestando y que iban a prolongarse durante varios decenios:

Una mano abierta...
nada más triste que una mano abierta...
es la mano que pide,
mano que se humilla
por el sol negro de un mendrugo
o por el ojo rojo de un centavo.

Oh el entusiasmo vertical
de un puño en alto...
es como un mástil de orgullos
dispuestos a defenderse,
es como un botón de rebeldías
listo para reclamar.

Nada más bello,
nada más elegante

que alzar como una grímpola de fuego
la protesta redonda de una mano cerrada⁴.

La metáfora del “puño en alto”, de la “mano cerrada” contiene en su imagen plástica, visual, la síntesis, el símbolo de un programa y de una práctica política que contempla el paso de la resignación a la lucha, de objeto a sujeto histórico. Dicha imagen puede interpretarse como paradigma de una serie de discursos poéticos que, andando las décadas, en Centroamérica, se declinará según modelos y estilos, contenidos y visiones variables en función – en gran medida, pero no únicamente – de las situaciones histórico-políticas del istmo.

El valor semiótico de aquella metáfora se expresará, en el corpus de la producción poética centroamericana, siguiendo estéticas que incluyen escrituras que pasan por estadios muy variados: de la denuncia y la reescritura de la historia, de la ironía y el humor, de la cotidianidad y la transparencia, del lenguaje descarnado y de la prosa poética, de la esperanza y la indignación, de la solidaridad y la búsqueda de la toma de conciencia, del ensamblaje de discursos y de lo conversacional, de lo épico y de lo conversacional, del exteriorismo, etc. Sorprende, por tanto, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX particularmente, la diversidad de estilos y voces poéticas que se forjan partiendo de posturas ético-ideológicas bastante semejantes. Si hemos recurrido a la metáfora del “puño en alto” de Cárcamo es, pues, en el sentido en que contiene la noción de enfrentamiento con una realidad social, política y económica dada que funciona como elemento unificador de los discursos poéticos que se construyen hasta finales del siglo pasado aproximadamente. Pero tal unidad de perspectiva ideológica no debe hacer perder de vista un hecho primordial: las estrategias estéticas, la *mise en mots*, específicas elaboradas por los poetas para transmitir su mensaje, poetizándolo. Estrategias que tienen que ver no sólo con un contexto histórico-político de producción (local, regional, continental, mundial), sino con factores más complejos de medir, tales como la circulación de las estéticas contemporáneas (y/o de la

⁴ Tomado de: R. ARMIJO – R. PAREDES (selección y notas), *Poesía contemporánea de Centro América*, Amelia Romero Editor, Barcelona 1983, p. 117.

tradición) y su impacto en zonas periféricas, así como factores vinculados con lo biográfico que no pueden dejar de considerarse en la constitución de los estilos.

Algunos de los casos poéticos más emblemáticos que se produjeron en América Central demuestran no sólo la variedad sino también el entrecruzamiento y a veces hasta el enfrentamiento de las escrituras de la rebelión. Basta recordar, por ejemplo, las escrituras que caracterizan a poetas y grupos que inician su producción en los años 1950-1960 como Ernesto Cardenal y el grupo “Ventana” (1960) en Nicaragua, el “Círculo Literario Universitario Salvadoreño” (1950-1956) y Roque Dalton, los grupos “Piedra y Siglo”, “Brigadas Culturales La Masacuata”, “La Cebolla Púrpura” en El Salvador, la “Generación de la derrota” y Otto René Castillo, el grupo “Nuevo Signo” en Guatemala, la “Generación Hondureña de 1950” y Roberto Sosa, los grupos “Tauanka” y “La voz Convocada” en Honduras, o bien el “Círculo de Poetas Turrialbeños” (1960) y Jorge Debravo en Costa Rica. Nada puede parecer más disímil desde un punto de vista estilístico que este conjunto de voces poéticas. Imposible poner en un mismo plano estilístico voces tan características como las de Otto René Castillo, Roque Dalton y Ernesto Cardenal. La misma constatación no es difícil de hacer con respecto a otras voces que, en cuanto a un plano ideológico-político son semejantes – aunque no idénticas desde luego –, es el caso de voces femeninas como las de Claribel Alegría, Ana María Rodas y Gioconda Belli. Si en tanto que literaturas de la rebelión manifiestan una concepción de la práctica poética concebida fundamentalmente – por lo menos hasta el fin del siglo pasado – como una práctica de valor estético-político, y por consiguiente, que discute la realidad histórica inmediata (aunque no únicamente), lo cual las unifica; en cambio, en la formulación de aquellos discursos, en el uso de dispositivos lingüísticos específicos, en la rebelión de sus literaturas de cara a las tradiciones literarias-poéticas vigentes, sus escrituras se presentan como un variado tejido de estilos.

Así, el verso programático, existencial: “Vámonos patria a caminar, yo te acompaño”⁵ que puede identificar al conjunto de la producción poética de

⁵ O.R. CASTILLO, *Vámonos patria a caminar*, Ediciones Vanguardia, Guatemala 1965, p. 76.

Otto René Castillo, encierra en su juego de pronombres (“nosotros” / “yo”) una concepción solidaria – que ahora sabemos llevada hasta sus últimas consecuencias – y una visión de la patria que a su vez implican e imponen un estilo. Este se inscribe en un dispositivo emotivo-sentimental (casi épico), que desde luego se articula a una concepción romántica del mundo, en cuanto construye un yo capaz de modelar este último.

No es del todo el caso de la escritura de Roque Dalton y de Ernesto Cardenal. La ironía, la burla, el humor, el sarcasmo, la irreverencia son rasgos que difícilmente podemos encontrar en el autor guatemalteco, pero que el poeta salvadoreño erige como las bases de su palabra poética. Basta recordar dos ejemplos emblemáticos como lo son los célebres poemas “Buscándome líos” y “Poema de amor”, en los cuales la irreverencia alcanza una de sus cúspides en la poesía latinoamericana, en la medida en que lo que viene a ser objeto de burla son dos principios o valores que se inscriben en el sistema axiológico del pensamiento de izquierda: por un lado, las células políticas revolucionarias y sus integrantes⁶, y por otro, el pueblo⁷. Aunque, en un giro de tuerca muy propio de Dalton, la irreverencia en relación al pueblo salvadoreño en “Poema de amor” se trastoca en auténtico canto de solidaridad, de admiración, sólo que despojado de los lugares comunes⁸. El texto se sella con un par de versos – “mis compatriotas,/ mis hermanos” – que son un guiño intertextual a una composición canónica, “Au lecteur” de *Les fleurs du mal* (1855, 1857) de Baudelaire que se cierra a su vez con este verso: “–Hypocrite

⁶ El poema “Buscándome líos” se abre como sigue: “La noche de mi primera reunión de celula llovía / mi manera de chorrear fue muy aplaudida por cuatro/ o cinco personajes del dominio de Goya/ todo el mundo ahí parecía levemente aburrido/ tal vez de la persecución y hasta de la tortura diariamente soñada”. R. DALTON, *Poesía escogida*, EDUCA, San José 1983, p. 273.

⁷ En “Poema de amor” dice Dalton: “Los que ampliaron el Canal de Panamá/ (y fueron clasificados como *silver roll* y no como *gold roll*),/ los que repararon la flota del Pacífico/ en las bases de California,/ los que se pudrieron en las cárceles de Guatemala,/ México, Honduras, Nicaragua,/ los ladrones, por contrabandistas, por estafadores,/ por hambrientos,/ los siempre sospechosos de todo”. DALTON, *Poesía escogida*, p. 511.

⁸ Recuérdese este verso, sacado de las hablas vulgares: “los guanacos hijos de la gran puta”. *Ibidem*.

lecteur, –mon semblable, –mon frère!”⁹. De manera que por el camino de una irreverencia que juega con un lenguaje absolutamente desenfadado, el poema anticanónico de Roque Dalton va a desembocar, juguetonamente, en lo canónico, canonizándose paradójicamente para la literatura centroamericana.

Por rutas que por momentos se acercan y entrecruzan con las del autor de *Las historias prohibidas del Pulgarcito* – cabe aludir, por ejemplo, a los recursos derivados de los juegos de intertextualidad, de reelaboración de discursos, de la interdisciplinariedad¹⁰ y la heterogeneidad –, Ernesto Cardenal echa a andar una palabra poética que se rebela frente al orden de los hombres, al orden sagrado, al orden cósmico; y también frente al orden desde el cual se han escrito los hechos y las cosas. Como lo ha establecido la crítica, Cardenal se desentiende del canon poético establecido para elaborar “otra” poeticidad; una experiencia estética que se quiere totalizadora, unificadora de los múltiples niveles del conocimiento humano y que renuncia a habitar moldes genéricos tradicionales para crear “zonas de indeterminación o indefinición genérica y textual” que responden a:

una nueva noción de cultura y sociedad de índole pluralista y relativista, que coincide con algunos postulados postmodernistas al situar sus preocupaciones en ámbitos considerados tradicionalmente como locales o periféricos, y con el fenómeno global de crisis de los grandes relatos¹¹.

⁹ C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, Paris 1964, p. 16.

¹⁰ I. CARRASCO M., “Canto cósmico de Ernesto Cardenal: un texto interdisciplinario”, *Estudios Filológicos*, septiembre 2004, 39, Valdivia, pp. 129-140. El autor define así la “mutación disciplinaria”: “En pocas palabras, *la mutación disciplinaria* es la modificación o sustitución de las reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado de factores equivalentes desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición. El resultado de esta mutación es la confusión de campos disciplinarios, géneros y tipos discursivos. El tipo de texto producido por esta mutación se caracteriza por la heterogeneidad, confluencia o mezcla de géneros, contenidos y procedimientos de disciplinas distintas que coexisten en él de diferentes modos”.

¹¹ ID., “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispano-americana actual”, *Estudios Filológicos*, 2002, 37, pp. 199-210.

Si Cardenal en el conjunto de su producción poética se postula como una voz cuestionadora de su tiempo histórico-político mediante una referencialidad explícita y directa, la propia conformación de su escritura en una textualidad de fronteras genéricas difusas e inestables, constituye a la postre en la forma misma una rebelión frente al modelo dominante. La rebelión de la literatura traduce entonces una mirada denunciadora de un orden que se rechaza hasta en la manera de textualizarlo.

Pero si la producción poética centroamericana ha sido reconocida por el discurso crítico como una forma de permanente rebelión frente a los acontecimientos y hechos de la historia, ella no es por supuesto la única forma literaria que se ha dado a la tarea de entrar en el debate de ideas y formas de pensamiento y de acción. Aunque menos evocada y estudiada que otros géneros, la producción dramaturgica no se ha quedado al margen. En lo que sigue de este trabajo, pretendemos referirnos a algunos casos en que es posible distinguir cómo el teatro se ha incorporado al cuestionamiento del poder desde su tipo de práctica específica.

En un texto de naturaleza híbrida como lo es *Del pánico al ataque* (1949) de Manuel Galich (Guatemala, 1913-La Habana, 1984), el dramaturgo guatemalteco ofrece el testimonio siguiente:

De esa época [de los años 30] es “Papa Natas”, mala o regular, no importa, pero acusadora de uno de los vicios más repugnantes de la dictadura: el comercio de empleos con muchachas jóvenes, que se daban por necesidad o miedo, para satisfacer las concupiscencias del amo y sus privilegiados. Representamos esa comedia con aquel grupo de muchachos, no obstante la advertencia que me hiciera un comediógrafo guatemalteco de reconocido cartel, el único quizá en Guatemala, después de los Valle. Este, a quien le di a leer la comedia, para oír su opinión, como el principiante al docto, me dijo después de algunas críticas de orden técnico. —Pero esa comedia no se puede representar. Si usted lo hace se va a la cárcel. Cualquiera diría que Marcos López (un personaje de la pieza) es nuestro Ministro de Agricultura. Y no obstante, se representó¹².

¹² M. GALICH, *Del pánico al ataque*, Editorial Universitaria, Guatemala 1985, p. 85.

El testimonio de Galich resulta sintomático de la inserción del teatro en el espacio político guatemalteco. De la inserción de la realidad en el espacio de la ficción teatral. El autor de *Papa Natas* inicia su práctica dramaturgica en la Guatemala de los años treinta, bajo la dictadura ubiquista, contexto que definirá su concepción misma de la representación escénica. En efecto, su teatro se forja en el terreno de las luchas estudiantiles y obreras, de la oposición política y ciudadana que germinaba, con un propósito específico: conjuntar conciencias para “ir socavando, desde la Universidad los cimientos de la tiranía”¹³. En su llamado “período guatemalteco” (1938-1953), Galich produce una serie de piezas entre las que cabe mencionar *M’hijo el bachiller*, *Papa Natas*, *De lo vivo a lo pintado*, *El canciller cadejo*, *Entre cuatro paredes* y *La mugre*. Dichas obras se caracterizan por enjuiciar los mecanismos del poder desde dos ángulos: por una parte, las instituciones (en particular la familia pequeño burguesa) y sus normas tradicionalistas y aletargadas (las apariencias, la búsqueda de la comodidad material a toda costa); y por otra, el poder político dictatorial, con su secuela de corrupción, represión y cinismo. Poderes que enajenan y deshumanizan al individuo¹⁴. Ello es lo que sucede con los personajes de las piezas citadas arriba. Atrapados por el respeto de las apariencias terminan por negar su propia identidad. Es el caso, por ejemplo, de la familia de Lolo Natas – en la pieza *Papa Natas* –, cuyos miembros inducen a la hija, Rita, a caer en las manos de un hombre poderoso (Marcos López) con el solo fin de conservar su posición social. El escenario se convierte de esa cuenta en el espacio en que se desnuda el comportamiento inmoral de los grupos sociales. El teatro dice lo que el régimen obliga a acallar. En estas piezas

¹³ J.A. POLA, entrevista a Manuel Galich, *Revista Bohemia*, La Habana, noviembre 1983, reproducida en: V.H. CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, Editorial Universitaria, Guatemala 1989, tomo I, p. 4.

¹⁴ En otro trabajo, nos hemos referido más en detalle a los recursos teatrales puestos en obra por Galich para desmontar el tipo de mentalidades impuesta por la dictadura. Ver D. BARRIENTOS TECÚN, “Del pánico a la escena: el teatro revolucionario de Manuel Galich”, en D. MEYRAN – A. ORTIZ – F. SUREDA (eds.), *Théâtre et Pouvoir / Teatro y Poder*, CRILAUP-PUP, Université de Perpignan, Collection études, 2002, pp. 469-478.

es posible además distinguir una mirada subversiva, para la época, en cuanto a la imagen de la mujer, sobre todo de la mujer de los grupos sociales populares, la cual es valorizada frente a la vacuidad de la mujer de los grupos sociales dominantes. Acaso esta mirada pueda parecer algo esquemática, pero antes como ahora el dramaturgo no estaba falseando la realidad. En su apuesta escénica, Galich conformó un espacio de representación que funcionó cual un espejo en el cual una parte de la sociedad se contempló sin las máscaras. Galich continuaría su obra en el exilio argentino primero y luego en Cuba.

En los años sesenta, la producción teatral en Centroamérica verá la aparición de una serie de piezas que a su vez cuestionarán los contextos políticos y sociales. En el año 1965 recibe el Primer lugar en los Juegos Florales de Quetzaltenango, en la rama teatro, la pieza *El señor embajador* de Alfonso Enrique Barrientos – cuyo título, desde luego, no deja de recordar la célebre novela de Miguel Angel Asturias; es el mismo año en que el salvadoreño Alvaro Menéndez Leal recibe el Primer Premio Hispanoamericano de teatro por su pieza *Luz negra*. Y apenas cuatro años después, en 1969, otra pieza clave de la dramaturgia centroamericana y latinoamericana, *Delito, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José Arce, recibiría a su vez el Premio Centroamericano Miguel Angel Asturias, certamen instituido por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

El señor embajador, pieza en tres actos, estrenada en 1966 por el grupo G.E.M.A. (Grupo Escénico del Magisterio), tiene como espacio de la acción el mundo de la diplomacia (la casa de un escritor-diplomático y el despacho del canciller son los espacios representados). La didascalía inicial, después de la lista de los personajes, hace la siguiente advertencia: “La acción en alguna capital latinoamericana, en cualquier época del periodo independiente”¹⁵. En la obra se propone una burla de la inautenticidad de las capas medias que buscan, por esnobismo, imitar los comportamientos foráneos, en este caso francés (es la situación de Sonia, la esposa del escritor José Francisco Sánchez Barbudo); a la vez se plantea una crítica de la manera en que los intelectuales, escritores en

¹⁵ A.E. BARRIENTOS, *El señor embajador*, Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala 1998, p. 19.

particular, son rebajados por el poder. En ese sentido, *El señor embajador* teatraliza la situación del escritor en sociedades dependientes. La cancillería nombra al escritor José Francisco a la embajada en los Estados Unidos, nombramiento que no es otra cosa que una forma de encubrir el entreguismo del régimen. Pero además, la pieza pone al desnudo, desde la interioridad misma del universo de la diplomacia, el cinismo y el sometimiento de los funcionarios, que se entregan a los intereses extranjeros (es el caso del canciller en la pieza)¹⁶. Un breve diálogo entre dos personajes revela la dimensión de esta denuncia:

Enrique: —Pero, concretamente, ¿qué es lo que quieren?

José Francisco: —Entregarnos atados de pies y manos al tío Sam. Tan sólo por la promesa del Departamento de Estado de que sostenga al gobierno y continúe el programa de ayuda de la Alianza para el Progreso...

(...)

José Francisco: —El gobierno, la Junta Militar de Gobierno, desea perpetuarse en el poder por tiempo indefinido y para ello propone a los Estados Unidos una serie de concesiones que destruyen la dignidad nacional, atentan contra la soberanía, contra nuestro prestigio como nación, contra todo lo que nos podría enorgullecer¹⁷.

Notese que un lector actual de la obra no dejaría de establecer – con apenas algunos cambios menores – un paralelo entre el discurso de José Francisco y la realidad guatemalteca contemporánea: se debe sin duda a la función anticipatoria de la literatura. Si en *El señor embajador* es el universo de la diplomacia y de las relaciones del escritor con el poder lo que se representa, en *Delito, condena y ejecución de una gallina*, Arce consigue por medio de una serie de recursos que van del uso de diapositivas y pancartas que remiten a la realidad política e histórica (y que el director puede cambiar a cada representación a su antojo), el juego con los espacios escénicos (un personaje, “El Choco”, actúa en la sala entre los espectadores), lo grotesco, el teatro

¹⁶ Véase, por ejemplo, el final del segundo acto, escena quinta.

¹⁷ *Ibi*, p. 109.

dentro del teatro (el juego con los signos en la escena tercera), hasta una gallina que es sacrificada en el escenario¹⁸; todos estos recursos, decía, permiten representar las consecuencias de la estructura social de economía agroexportadora dependiente de Guatemala. Una triada de personajes representa dicha estructura, compuesta por un grupo de “Granjeros” productores de huevos, por el llamado “Supremo Distribuidor General” y sus servidores llamados “Gordos”, compradores de dicho producto, y el tercer grupo lo componen las “Gallinas”, las productoras. No es complejo establecer la relación simbólica entre estos grupos de personajes y las clases sociales. El caso es que en la fábula de la pieza – como sucede en la realidad extrateatral – el “Supremo Distribuidor General” y sus “Gordos” ejercen presión para expoliar a los “Granjeros” y éstos a su vez repercuten la expoliación en las “Gallinas”, hasta que éstas se rebelan y deciden dejar de producir. Más claro no canta un gallo podría decirse en cuanto al desciframiento del sentido de la pieza. Como también acontece en la realidad política de muchos países, los “Granjeros” capturan a la “Gallina” instigadora de la rebelión y después de torturarla (le queman el pico), deciden finalmente llevarla a juicio y condenarla. No es necesario – por lo menos para los propósitos de este trabajo – detenerse en el juicio, que también recuerda – desde la parodia y lo grotesco – la forma de hacer “justicia” en muchos países. Quiero detenerme en lo que el mismo Arce llama una “traición” a la ficción del teatro, a la simulación teatral¹⁹, es decir el sacrificio, en el escenario, de una gallina. En efecto, en la breve escena XVI, la cual constituye un monólogo del personaje “Gallinavada”, la gallina rebelde, la actriz que la ha representado sale al escenario, con la gallina verdadera en los brazos y se dirige al público:

¹⁸ En otros trabajos estudiamos más en detalle estos recursos: “Un símbolo de carne y plumas: el caso de una gallina en el teatro guatemalteco”, *Théâtre, Public, Société*, PUP / CRILAUP, Université de Perpignan, 1998, pp. 460-469; “El juego entre realidad histórica y ficción teatral en *Delito, condena y ejecución de una gallina*, de Manuel José Arce”, *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique 1950-1996*, PUB / Maison des Pays Ibériques, Bordeaux 1998, pp. 99-111.

¹⁹ En: O. OBREGÓN, “Entrevista a Manuel José Arce”, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 3 (abril 1988), 5, p. 112.

Señores espectadores: hasta el momento yo he encarnado el papel que en la vida real corresponde a este pobre ser. Pero, ustedes comprenderán que el Teatro tiene sus limitaciones. Ha llegado el momento cuando la farsa se vuelve realidad. Yo soy una farsante: la Verdad no es mi escenario. Ahora, cuando los símbolos dejan de ser símbolos y la sangre comienza a ser sangre verdadera, me retiro y dejo el papel al verdadero personaje: esta gallina que a su vez representa, en el sacrificio, lo que yo he venido representando en la simulación teatral de esta fábula. (Deja la gallina verdadera bajo el banquillo). El símbolo sigue en pie, representando una realidad. Me toca a mí retirarme. A esta gallina, enfrentarse al juicio y al sacrificio. Y a ustedes, comprender. (Sale, dejando en escena el banquillo y la gallina)²⁰.

Como puede comprenderse, el parlamento del personaje antecede el momento crucial de la pieza, cuando el teatro deja de ser teatro, y el símbolo se desnuda para volver a la realidad que representa. Esta rebelión en contra de las convenciones teatrales de la representación, quiebre de la ilusión y, además, quiebre brutal y deliberado de la regla del teatro clásico de la “bienséance” (no chocar al espectador, que no haya presencia de sangre en el escenario), implican no sólo un desafío al canon estético sino, a través de él, un desafío al espectador. Por el camino del teatro y de la subversión de sus normas, *Delito, condena y ejecución de una gallina* conduce sin contemplaciones al espectador a enfrentarse con su propia realidad, que es decir con su propia conciencia.

Una estrategia parcialmente semejante, aunque menos extrema en su ruptura con la ilusión teatral, es la que utiliza Alvaro Menéndez Leal en su *Luz negra* (pieza en dos actos y un prólogo). Pero la sorpresa, la “agresión sensorial”, el choque emocional a que es sometido el espectador no deja de estar presente aquí. Si no hay sacrificio “real” en el escenario, sí lo hay en forma simbólica. En efecto, el escenario es ocupado por dos cabezas, cabezas sin cuerpo, de dos hombres que han sido ejecutados en la plaza. Son ellas las que a lo largo de toda la pieza se entregan a un diálogo, cuyas condiciones de

²⁰ M.J. ARCE, *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotesco*, Editorial Cultura, Guatemala 2004, p. 48.

enunciación – desde la muerte, desde un cuerpo desmembrado – no dejan de recordarnos el clima fantasmal, espectral de Comala, el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea. A ello contribuye la luz ultravioleta que se utiliza en el escenario. Estamos en un teatro *post mortem*, de lo macabro²¹. Como señala Georges O. Schanzer: “la aparición de personajes muertos en las tablas es la mejor contradicción de la ilusión dramática de un trozo de ‘vida’”²². Ambas cabezas-personajes, “cabezas parlantes” pertenecen a Goter, en vida un revolucionario, y Moter, un estafador, seres situados moralmente en extremos opuestos, con lo que se construye una suerte de diálogo de dualidades, con trozos de humor y de crueldad²³. Pero si como lo afirma Schanzer “el éxito de *Luz negra* se debe a la manera consumada en que espanta a los burgueses”²⁴, es

²¹ Véase G.O. SCHANZER, “El teatro hispanoamericano *post mortem*”, *Latin American Theatre Review*, Spring 1974. En línea. Dicho autor estudia las siguientes obras en su ensayo: *La zona intermedia*, de Emilio Carballido, de México (1948); *Un hogar sólido*, de Elena Garro, también de México (1957); *Luz negra*, de Alvaro Menén Desleal, salvadoreño (1961); *Animas de día claro*, de Alejandro Sieveking, chileno (1962); *Juicio final*, de José de Jesús Martínez, panameño (1962); *El día del juicio*, de Rafael Solana, de México (1967); e *Infierno negro*, de Demetrio Aguilera Malta, ecuatoriano, (también de 1967).

²² *Ibidem*.

²³ Carlos Solórzano en “Primer Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica” hace las observaciones siguientes acerca de la pieza del salvadoreño: “La fábula nos muestra a dos hombres decapitados (sólo vemos las cabezas de ambos), que han sido condenados por diferentes delitos, que el autor considera equivalentes en nuestros tiempos; uno ha sido en vida un estafador, el otro, un idealista que intentó reformar las estructuras sociales contemporáneas. Con una visión aguda de esta problemática, el discurso suple totalmente toda dinámica escénica, ya que las dos figuras inmóviles apenas ven interrumpido su diálogo por la transitoria presencia de un ciego y de un hombre ‘que hace la limpieza’. Para aliviar esta inmovilidad el director creó una escenografía en la que las imágenes cinematográficas se sobreponían a las reales en una movilidad que sugería las transiciones del sueño y que en algunos instantes parecían cargadas de un acento alucinatorio o más explícitamente demencial. Los dos actos del texto original, que casi repiten la misma situación, fueron representados sin ninguna ruptura en su línea argumental”. *Latin American Theatre Review*, Spring 1969. En línea.

²⁴ *Ibidem*. El autor define también la obra de Menéndez Leal como “teatro de la crueldad”.

evidente que Menéndez Leal construye un teatro de la provocación²⁵, que agrede no sólo la sensibilidad por su puesta en escena, sino también las normas morales tradicionales, por medio del diálogo de las dos cabezas que abordan temas escatológicos y sexuales descarnadamente, y porque agresivamente el dramaturgo coloca en un mismo plano a los dos personajes:

MOTER:

Nos ajusticiaron juntos porque el pueblo creyó que un idealista y un ladrón son la misma cosa y que, por tanto, merecen la misma pena. Si un guerrillero triunfa, es un héroe; si le capturan en la montaña, es un asaltante y lo ejecutan...²⁶.

Borrar las fronteras o en todo caso perturbarlas, provoca en el proceso de la recepción un malestar que conduce a cuestionar las certezas; es en ese sentido que *Luz negra* abandona al espectador frente a su propia concepción de las cosas, alborotada, allá él que hace con ella, parece ser la provocación que le lanza Menéndez Leal.

Me gustaría terminar estas reflexiones refiriéndome a una pieza de teatro aparecida en 1986, escrita por la panameña Rosa María Britton, *Esa esquina del paraíso* (Premio Teatro Colección Rodrigo Miró). En ella es la noción de identidad o más bien de pérdida de la identidad la que está representada en las tablas. Como en algunas piezas de Galich, aunque con un sistema referencial diferente, es la dictadura de las apariencias y de la consecución de una comodidad material por encima de todo principio, lo que *Esa esquina del paraíso* plantea como problemática social en una Panamá dominada por el modelo de vida de la “Zona del Canal”. La historia gira en torno a una madre, Rosa, originaria de un barrio popular, quien ha inculcado en su hija Eugenia / Jenny, la idea de que para superarse debe renunciar a su origen, menospreciar a

²⁵ En este sentido, cabe citar lo que afirma Georges O. Schanzer en cuanto a la personalidad del narrador y dramaturgo: “individuo incómodo para cualquier ambiente autoritario, valiéndose del humor corrosivo y de la provocación como constantes”.

²⁶ A. MENÉNDEZ LEAL, *Luz negra*, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador 1976².

los panameños negros incluida su propia familia, casarse con un gringo de la Zona e irse a vivir a los Estados Unidos. La hija – favorita de la madre por ser rubia –, no sólo hace suyo ese pensamiento, sino que lo lleva al extremo, al punto de cambiarse el nombre de Eugenia por el de Jenny, que es más fácil de pronunciar para los militares norteamericanos que frecuenta. Un breve diálogo entre Rosa-Joven y su hermana Mercedes en el segundo acto traduce esa concepción social:

Mercedes: (...) Si sigue escogiendo y escogiendo, se va a quedar únicamente con los santos...

Rosa-Joven: Eugenia no tiene ningún apuro. Además, con el inglés que está aprendiendo, podría hasta casarse con un gringo. Ella se lo merece... No hay mejores maridos que los gringos; no hay más que verlos en la Zona del Canal, como atienden a sus familias, bien vestidos, decentes, no hay más que verlos...²⁷.

En la didascalía que contiene la presentación y descripción de los personajes, la autora señala que Mercedes juega el papel de la conciencia de su hermana Rosa; es ella en efecto la que en sus constantes discusiones le hace ver la falsedad de su comportamiento y de sus opiniones. Sin embargo, es más bien un recurso escénico, hábilmente ideado por la dramaturga panameña, el que juega el papel de poner en perspectiva los discursos expresados en los parlamentos de los personajes. Este recurso consiste en un desdoblamiento espacio-temporal de la historia que corresponde con una división del espacio escénico en dos, cada uno representando una habitación, ocupada por los personajes en épocas diferentes. Una extensa didascalía pragmática precisa esta composición escénica al inicio del primer acto. La habitación de la izquierda representa la época de Rosa-Joven, trabajando como costurera con su máquina Singer, la hija lleva aun el nombre de Eugenia, y corresponde al tiempo de la adolescencia de la muchacha, que es una colegiala. La segunda habitación, a la derecha del espectador, corresponde esta vez a la época en que Eugenia se llama Jenny, es una habitación de un cierto lujo, la madre es aquí nombrada Rosa-

²⁷ R.M. BRITTON, *Esa esquina del paraíso*, Editorial Mariano Arosemena (INAC) / Impresora de la Nación, Panamá 1986, p. 46 (Premio Teatro Colección Ricardo Miró, 1986).

Vieja. Cada uno de los espacios escénicos, símbolos de una época en la vida de las protagonistas y del fluir de la temporalidad, se activan en el escenario por medio de un juego de luz y sombra intermitente, que ilumina y oscurece cada habitación. Retomo algunos fragmentos de esta didascalía pragmática inicial:

ESCENARIO:

Dos habitaciones separadas por una pared, -que más que una pared es el transcurrir de muchos años- comparten el escenario.

A la izquierda (del espectador), la sala-comedor de una casa de vecindad, de madera, de esas de dos pisos con balcones, en la calle trece en el casco viejo de la ciudad de Panamá. (...)

A la derecha, la otra habitación, corresponde a la recámara de Jenny en el barrio “El Cangrejo”, digno de una mujer soltera que no se priva de ningún lujo. Las paredes están cubiertas de un papel rosado brillante, con dibujos plateados.

(...)

La acción en estas dos habitaciones tiene lugar en épocas distintas, épocas que se entrecruzan en escena para hacer del espectador un testigo involuntario del tiempo que se desliza sin compasión sobre los protagonistas.

En la sala-comedor de Rosa-Joven, la acción transcurre con una velocidad implacable. En cada escena, los años han pasado sin detenerse a explorar a las protagonistas. En esta habitación, la primera escena ocurre alrededor del año cincuenta y siete y la última, diez años más tarde.

En la recámara de Jenny, la acción se desarrolla en dos días del mes de mayo del año setenta y siete²⁸.

Se puede destacar, a partir de esta didascalía, que ambos espacios entran en oposición: el de la izquierda representa el universo popular, el otro en cambio es un espacio que, en la época en que se sitúa la acción de la pieza de la habitación de la derecha (1977), simboliza una zona moderna y exclusiva. El cambio espacial traduce la transformación que se ha operado en Jenny. Sólo que ese cambio de espacio material ha hecho de ella una mujer frívola, a la

²⁸ *Ibi*, pp. 17, 18 y 19.

“caza” de gringos para vivir momentos agradables – al punto que, casi al final del tercer acto, Rosa-vieja le grita: “has terminado siendo una puta cualquiera”²⁹. Los recursos escenográficos – división del escenario y el ritmo de la acción (que teatraliza el envejecimiento de las protagonistas) – funcionan como instrumentos para, como precisa Britton, “hacer del espectador un testigo involuntario”. Pero hacen más. Tales recursos consiguen no únicamente hacer del espectador un testigo, sino convertirlo en juez, en la medida en que pudiendo anticipar el destino de los personajes, puede al mismo tiempo evaluar sus posturas. Y en ese sentido, la pieza deconstruye la verdadera significación del paratexto, *Esa esquina del paraíso*, que se trastoca en su reverso, y ahí radica la ironía del título. Dar la espalda a su propio ser, a su identidad panameña, provoca esa inversión del sentido del paratexto que Eugenia / Jenny paga con su cuerpo y su destino.

En estas reflexiones hemos pretendido poner de realce, por medio de dos formas discursivas, las modalidades que han adquirido las rebeliones en la literatura y a su vez, cómo los poetas y dramaturgos han configurado esas rebeliones, rebelándose frecuentemente en contra de las convenciones mismas, como una estrategia de cuestionamiento de todo tipo de orden. La poesía – ya ha sido demostrado y confirmado – acompañó los procesos revolucionarios del siglo XX en Centroamérica, es incuestionable. Acaso convenga ahora detenerse más en detalle en la *mise en mots*, en la caracterización de la multiplicidad de estilos de aquel acompañamiento, sin que ello implique dejar en segundo plano los contenidos, todavía vigentes – en términos generales – para desventura de nuestra historia inmediata, como acaba de confirmarse con el resultado de las recientes elecciones en Guatemala (2011). Por otro lado, este trabajo ha querido igualmente apuntar al hecho de que algunos discursos marginales, en cuanto a la atención que les ha prestado la crítica – caso del teatro –, han contribuido en la construcción de las “rebeldías” y es tiempo de que se les reconozca mejor el espacio que se han ganado.

²⁹ *Ibi*, p. 65.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-986-6

ISSN: 2035-1496



9788883119866

€ 23,00