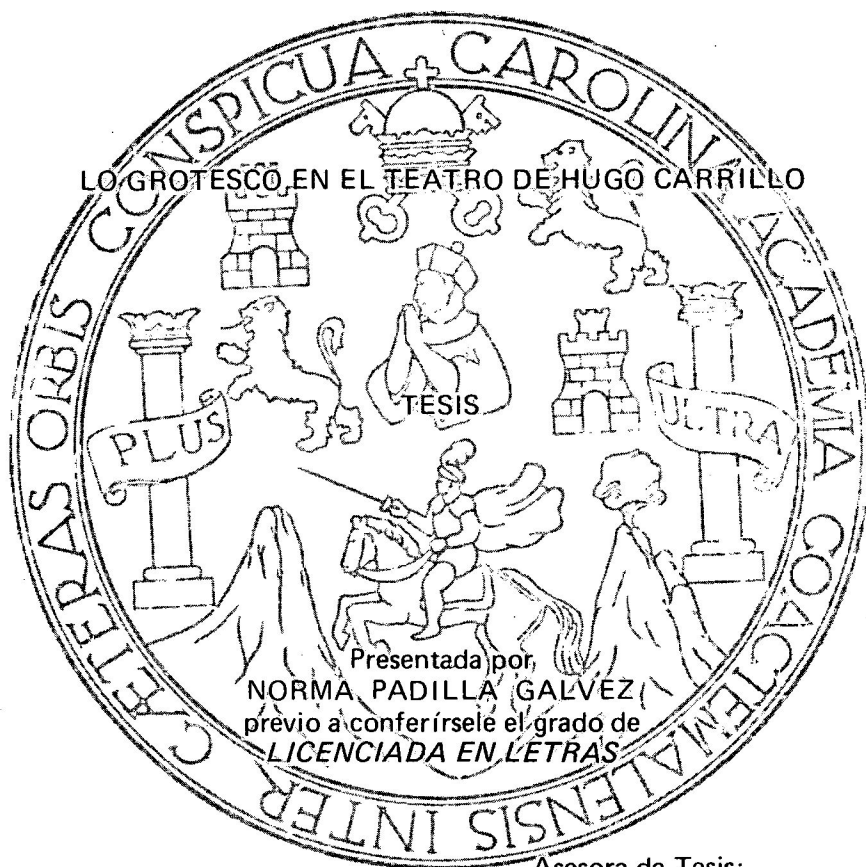


UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



Asesora de Tesis:
LICDA. MARGOTH ALZAMORA

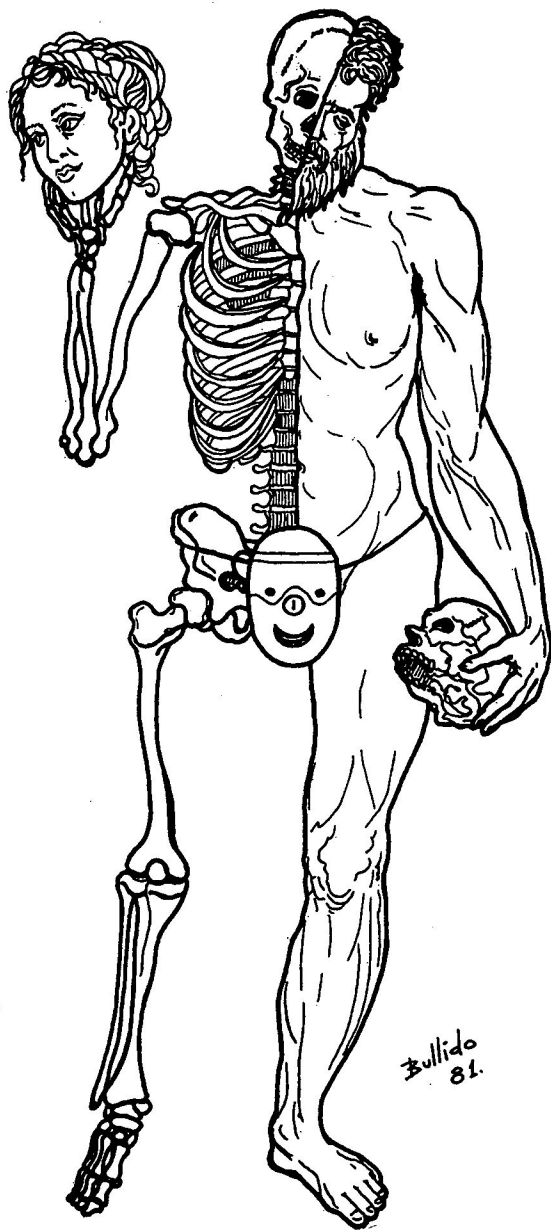
Guatemala, Agosto 1983

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

D.L.
07
T(730)

INDICE

1. INTRODUCCION
2. METODOLOGIA
3. MARCO TEORICO
 - 3.1. LO GROTESCO, SUS MANIFESTACIONES EN ARTE Y LITERATURA
 - 3.2 EL TEATRO GROTESCO Y FORMAS TEATRALES RELACIONADAS
 - 3.2.1 El Teatro Grotesco
 - 3.2.2 La Farsa
 - 3.2.3 La Tragicomedia
 - 3.2.4 La Comedia del Arte
 - 3.2.5 El Sainete
 - 3.2.6 El Esperpento
 - 3.2.7 El Teatro del Absurdo
4. ANALISIS DE CINCO OBRAS ORIGINALES DE HUGO CARRILLO
 - 4.1 La Calle del Sexo Verde
 - 4.2 El Ruedo de la Mortaja
 - 4.3 Un Sueño Profundo y Vacío
 - 4.4 Autopsia para un Teléfono
 - 4.5 El Corazón del Espantapájaros
5. FICHAS TECNICAS DE LAS OBRAS ANALIZADAS
6. LAS ADAPTACIONES TEATRALES Y OTRAS OBRAS ANALIZADAS DEL AUTOR
7. CONCLUSIONES
8. APENDICE
 - 8.1 Entrevista con Hugo Carrillo
 - 8.2 Comentarios de prensa sobre La Calle del Sexo Verde
9. BIBLIOGRAFIA



Ser y parecer, máscara-rostro, vida y muerte, la eterna dualidad del hombre

1.- INTRODUCCION

En 1959, un grupo de jóvenes actrices y actores nos reunimos alrededor del también joven escritor —recién llegado de Europa después de cinco años de ausencia— Hugo Carrillo, con el entusiasmo y la admiración que se tiene para quien ha salido del grupo y del terruño en afán de ampliar latitudes y tener nuevas y enriquecedoras vivencias.

Hugo Carrillo regresó de Europa con una obra bajo el brazo, La Calle del Sexo Verde, y un bagaje de experiencias teatrales que puso al servicio de su teatro y que indudablemente constituyeron innovaciones en la escena nacional.

El primer estreno en 1959, —del considerado primer trabajo serio y profundo del autor— causó en Guatemala un revuelo comparable al escándalo y controversiales polémicas suscitadas en París en 1896 con el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry. (salvando dimensiones y marco histórico-socio-cultural).

La Calle del Sexo Verde constituía una renovación vivificante y poderosa en el ambiente teatral costumbrista y convencional de Guatemala. Quedaban atrás el teatro realista surgido del criollismo y los sainetes y melodramas sentimentales, que aunque esporádicamente, llenaban la escena guatemalteca.

Con su primera obra, Hugo Carrillo propone y realiza la Primera Temporada de Autores Jóvenes, en la cual toman parte dos escritores más, Ligia Bernal y Manuel José Arce. La Temporada tuvo como sede el Auditorium del Conservatorio Nacional, que albergó durante más de una década lo más destacado del movimiento artístico guatemalteco.

Me interesa resaltar que el autor-director Hugo Carrillo propuso, para la escenografía de su obra, una mano que desde arriba y del lado derecho del escenario apuntaba hacia el espectador y de cada dedo pendía una marioneta; al fondo, cubría el centro un enorme buho, animal de la noche y del misterio, cuyas dimensiones

lo hacían imponente a primera vista. Cabe decir también que el autor pidió para el programa de mano, que se distribuyó al público asistente al teatro, una carátula que contenía un detalle de La Nave de los Locos, del Bosco. La mención de estos detalles no es una mera relación anecdótica, sino por el contrario tienen una estrecha relación con lo que en capítulos posteriores será estudiado como grotesco.

Tres años después, Hugo Carrillo estrena una obra más, El Corazón del Espantapájaros; el fenómeno se repite y nuevamente el Auditorium del Conservatorio se llena noche a noche. A partir de entonces, Hugo Carrillo se coloca como destacado autor y director teatral.

El haber participado como actriz en ambas obras, me confiere ahora una íntima y personal motivación para acercarme una vez más al teatro de Hugo Carrillo; creo que he conseguido conjugar la experiencia vivida en su teatro y los conocimientos académicos logrados en los años de estudio, en el presente trabajo de elaboración de tesis para obtener el Título de Licenciada en Letras.

Lo que en 1959 pareció una obra teatral desconcertante e hizo estremecer al público en una carcajada dolorosa, resulta ahora, a la luz del estudio y del análisis, un teatro que tiene cabida dentro de un estilo delimitado, el teatro grotesco. A lo grotesco, como parte esencial en la estructura de sus obras, debe Carrillo el haberse situado como autor que se separa de las corrientes teatrales tradicionales y conocidas en el país y lo hace distinto a los ojos del público lector y espectador, como demostraré a lo largo del presente trabajo.

Tratar de llegar a la esencia de las obras de Carrillo y desarticular sus componentes específicos, es uno de los propósitos y objetivos de este estudio. Otro de ellos es contribuir en mínima parte a la investigación de lo grotesco en el teatro guatemalteco y dejar abiertas las posibilidades para que estudiosos de estas disciplinas se interesen en este campo poco explorado hasta ahora y que puede estar presente en todas las manifestaciones artísticas.

2.— METODOLOGIA

Me he propuesto, en la presente tesis, deslindar y diferenciar las partes integrantes de lo grotesco bajo dos aspectos fundamentales: el estilo literario y el hecho histórico.

Con el fin de lograr este objetivo, haré un estudio diacrónico del vocablo grotesco en las diferentes manifestaciones artísticas en las que se presenta a lo largo de las más importantes épocas de la historia del arte o de los más destacados movimientos literarios y, en un segundo tiempo, señalaré las relaciones y los valores estéticos a los que dicho vocablo se refiere.

Utilizaré el método histórico como un valioso auxiliar para hacer un corte vertical en la línea diacrónica de lo grotesco; me detendré en el aquí-ahora para hacer un estudio sincrónico de un autor teatral guatemalteco de la actualidad y analizaré una a una sus obras.

Respecto a este último punto, me apoyaré en el método estilístico con el fin de lograr la construcción grotesca en que descansan dichas obras, la localización de los elementos que la conforman y el efecto que esta especial configuración de las obras produce en el lector o en el espectador.

Pretendo descubrir en la obra de Hugo Carrillo lo grotesco como forma literaria esencial de su obra teatral y como reflejo de su propia concepción del mundo.

Con el fin de lograr este propósito, haré una investigación de tipo documental y descriptiva. Me verá obligada por ello a estudiar y consultar las obras, ensayos e investigaciones que estén relacionadas con el tema en cuestión.

Como preparación teórica previa, habré de seguir los siguientes pasos:

- a) Estudio y comprensión del método histórico,
- b) Estudio y comprensión del método estilístico,

- c) Estudio y comprensión teórica de lo grotesco,
- d) Estudio y comprensión del teatro grotesco,
- e) Estudio y comprensión de otras formas teatrales,
- f) Estudio y análisis de la obra de Hugo Carrillo,
- g) Recopilación de comentarios de prensa sobre las puestas en escena de las obras de Hugo Carrillo,
- h) Experiencia vivencial en las puestas en escena de algunas de las obras de Hugo Carrillo, y
- i) Entrevistas con Hugo Carrillo.

Para el análisis de las obras, se hizo un estudio de:

- a) contenido,
- b) personajes,
- c) situaciones teatrales,
- d) acotaciones,

y se aplicará a cada una de ellas el método estilístico para desentrañar los elementos grotescos e ir sacando a luz las coordenadas generales de lo grotesco en cada una de las obras.

Cumplida esta última fase del proceso de análisis, elaboraré las conclusiones que resumen todo el trabajo y que se encuentran al final de la presente tesis.

3.— MARCO TEORICO

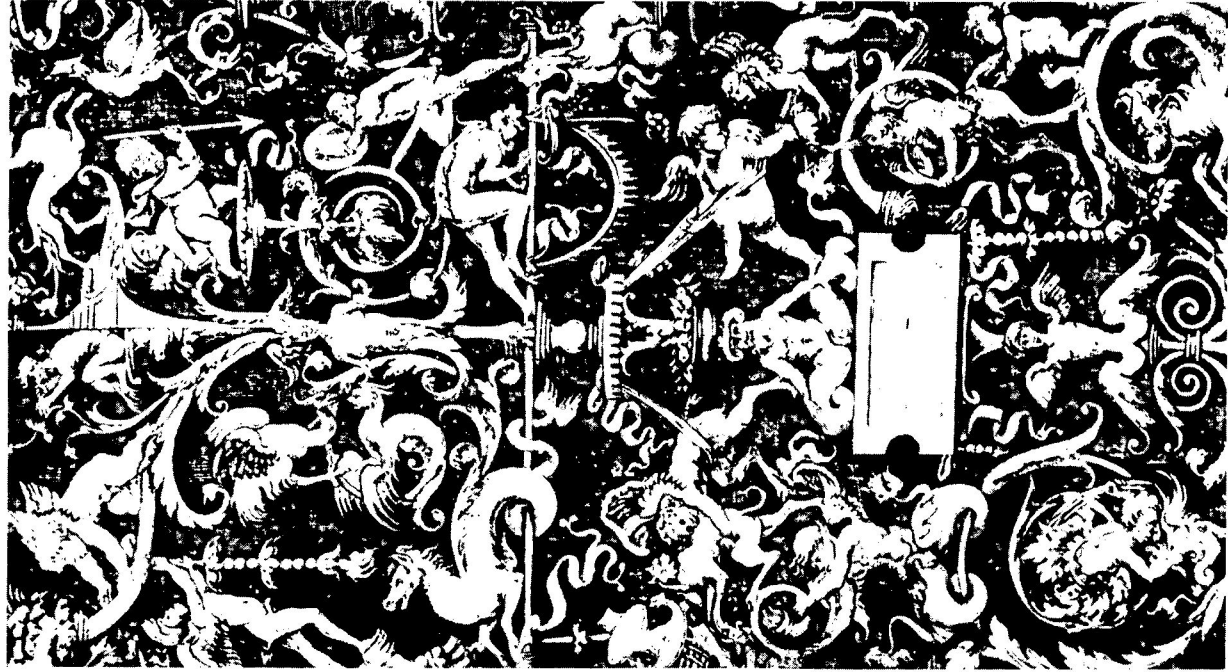
3.1 LO GROTESCO, SUS MANIFESTACIONES EN ARTE Y LITERATURA

Todos tenemos una idea de cuál es el significado de la palabra grotesco, todos manejamos de alguna manera dicho concepto, como los conceptos de mesa, silla, belleza, verdad, etc. Desde luego, es fácil apreciar una distinción entre conceptos como mesa, silla, que corresponden a objetos tangibles y conceptos como verdad, belleza, hipótesis que designan categorías del pensamiento humano. De igual manera, cuando usamos la palabra "grotesco" la reservamos para referirnos a fenómenos que presentan contrastes en cuanto los percibimos.

Con la finalidad de precisar y afinar el concepto que cotidianamente manejamos de esta palabra, usamos el Diccionario de la Real Academia Española y leemos que define "grotesco" como ridículo y extravagante por su figura o por cualquier otra calidad, y, en una segunda acepción, irregular, grosero y de mal gusto.

Es de hacer notar la vinculación de significado que hay en ambas acepciones, pues lo ridículo o extravagante implica siempre una irregularidad, un estar fuera del orden.

En cuanto al origen etimológico del término grotesco debe apuntarse que deriva del italiano "grotta", gruta y el término "grotesco" fue usado para designar a unos motivos de ornamentación pintados, dibujados o esculpidos que semejan hojas entrelazadas con figuras extravagantes, personajes, animales fantásticos y seres monstruosos que entran en la composición de frisos y entrepaños descubiertos en las postrimerías del S. XV en excavaciones hechas en Italia.



Detalle de arte ornamental grotesco.

“El origen de los grotescos parece estar en los arabescos empleados por los árabes, a causa de que la religión mahometana les prohibía la representación de hombres o animales y esta ornamentación llegó relativamente tarde de Roma” (1)

La fusión de estos elementos heterogéneos en los grotescos no es confusa ni caótica, sino que guarda un equilibrio que obedece a un proceso creativo de selección que determina la inclusión de los elementos integrantes.

Este arte ornamental fue duramente criticado por no ajustarse a la concepción y reproducción realista del arte. Sin embargo, en el Siglo XVI el grotesco invade el arte ornamental de otros países y se le encuentra en dibujos, grabados, pinturas y otros adornos.

Los pintores Jerónimo Bosco y después Bruegel recogen esta tradición y nos enfrentan en sus cuadros con una visión del mundo que ha perdido sus proporciones y en sus cuadros habrá una mezcla aterradora y fascinante de vegetales, animales, elementos mecánicos y seres humanos.

En el Bosco se reconocen elementos bíblicos y detalles de los alquimistas, hay un desborde de imaginación que brota en imágenes oscuras y sádicas, todo ello recubierto por una atmósfera espectral. Bruegel elabora posteriormente sus trabajos sobre la base del Bosco y ambos nos dejan un inframundo de seres caricaturescos, mutilados, infernales que se arrastran y que se aplican torturas unos a otros como una manifestación natural.

Estas pinturas no son en manera alguna una caricatura para sonreír ni una mascarada: nos encontramos ante algo que nos inquieta y nos aterroriza, una pesadilla de un extraño mundo, en el que reconocemos algo que es y no es nuestro.

Aun cuando el término "grotesco" es aplicado posteriormente a los cuadros de Bruegel, no podemos dudar que ante esos mismos cuadros los propios contemporáneos del pintor dieron distintas interpretaciones, pero tanto aquéllos como nosotros nos hemos llenado de sensaciones contradictorias ante esta obra artística: desde una leve sonrisa, sorpresa y repugnancia ante lo monstruoso y lo siniestro, hasta una angustia opresora. Nos encontramos aquí que tanto los contemporáneos de Bruegel como el hombre del Siglo XX van a percibir los mismos efectos ante estos cuadros.

En el siglo XVIII la caricatura empieza a revelarse como un arte ante el cual los espectadores tomarían diversas actitudes: unos sonrían, otros no comprenden, otros lo desprecian y algunos habrá habido que al sonreír sintieron una desazón interior sin saber por qué. Respecto a esta situación, Wolfgang Kaiser se refiere de la siguiente manera:

"... comenzaba a desmoronarse el principio que las reflexiones sobre el arte habían reconocido hasta entonces como base y según el cual era una reproducción de la naturaleza bella o sea su elevación idealizante..." (2)

Un arte que deforma, ridiculiza, exagera las proporciones ha empezado a socavar el principio estético del siglo XVIII, pero al mismo tiempo deja sentir que no es una moda sin importancia, sino que por el contrario hay significación y profundidad en él. En este mismo siglo, el teórico alemán Wieland distinguió tres géneros de caricaturas y a uno de ellos lo llama "grotesco". Consideró este teórico que las caricaturas fantásticas o "grotescas" son aquellas en las que el autor:



Detalle de El Jardín de las Delicias. El Bosco.

“ . . . aprovecha lo sobrenatural y absurdo de sus productos cerebrales para despertar con ellos nada más que carcajadas, repugnancia y sorpresa ante la osadía de sus creaciones monstruosas”. (3)

Es decir, que el término “grotesco”, que había sido destinado únicamente a un arte ornamental, se encontró relacionado con reflexiones estéticas abarcando el campo de la pintura en un sentido más amplio.

El mundo de la Comedia del Arte es reconocido universalmente como un mundo grotesco, como una expresión peculiar que, dejando por un lado los principios y cánones de belleza de la época y el didacticismo como finalidad del teatro, inaugura el hecho escénico improvisado que elimina el texto literario y la acción dirigida.

Esta expresión dramática renovada presenta al espectador personajes caricaturescos conformador por la combinación de rasgos animales y humanos, de rostros con narices que recuerdan picos de aves, de cabezas emplumadas, o con abundantes melenas y facciones con mandíbulas de saliente prognatismo. Esta gama de exageración en los personajes fue lograda por los ejecutantes con el uso de la máscara que constituye el elemento teatral vivaz, inquietante y específico de la Comedia del Arte.

Paralelo a esta caracterización de personajes se dio todo un estilo vivo, ágil y enervante en el movimiento escénico, que liberó a los actores de lo teatralmente establecido para transformarlos en una combinación de danzarines y acróbatas, músicos y cantantes, poetas y criticones. La proliferación de grupos de comediantes del arte y la

aceptación de esta modalidad de teatro sacó a luz un mundo escénico renovado, vivo, creador de sus propias leyes en el que el conflicto se dio entre dos categorías de valores:

- a) La máscara, deformación alegre y monstruosa de la realidad.
- b) El rostro, la percepción de lo críptico, lo tenebroso y escondido del ser.

Claudia Kaiser Lenoir, define exactamente este cambio, cuando señala:

“El elemento grotesco está enfatizado por el uso de la máscara, que ha tenido siempre la propiedad de conjuro. Ha servido desde tiempo inmemorial como medio de fusionar elementos contradictorios”. (4)

Es fácil reconocer en el mundo de La Comedia del Arte, un estilo teatral que fusionó elementos excluyentes para producir no sólo un efecto grotesco en los espectadores y una crítica al gusto clasicista de la época, sino también una técnica escénica propia, con principios originales de actuación y montaje, primigenia herencia del grotesco que se utilizan con frecuencia en la actualidad para la realización de diferentes espectáculos teatrales.

Posteriormente, en el movimiento literario Pre-Romántico originado en Alemania con el nombre de Sturm und Drang se dieron varios escritores en cuyas obras se reconoce influencia de La Comedia del Arte. Esta herencia contribuye a la actitud opositora que el Sturm und Drang mantenía contra el concepto racionalista del mundo y del arte. Escritores de este movimiento producen dramas en los que no se respetan las tres unidades (conviene aclarar que en este caso se está haciendo referencia a obras escritas y no con meras improvisaciones como en La Comedia del Arte) relacionan el drama con los títeres; los personajes no son creados por un proceso realista, sino que son estilizados, las obras indican además un movimiento escénico espontáneo y libre completamente inusual en la época.

Tales innovaciones en la literatura y, como consecuencia en el montaje y realización de dichas obras, tuvieron que recibir un rechazo de parte de sus contemporáneos. Aquellos grupos sociales no podían captar ese teatro que no era un drama verdadero ni una comedia auténtica.

Con su mágica espontaneidad, los comediantes del arte y los dramaturgos del Sturm und Drang, sin proponérselo ni conceder mayor importancia a su descubrimiento, aportaron una de las más ricas vetas de lo grotesco al incorporar personajes con características de marionetas o títeres en cada una de sus obras. Estaban incluyendo la paradoja, al combinar la palabra y el gesto mecánicamente articulados con los cambios de un mundo orgánicamente animado.

La incompatibilidad de ordenaciones y características, concebida en aquella época por los comediantes y los dramaturgos citados, siguen ofreciendo el asombro, el temor y la amenaza de un mundo desconocido ante el cual no sabemos qué actitud asumir. Con aguda y dolorosa percepción de la realidad Wolfgang Kaiser señala:

“Con semejante excentricidad del lenguaje y también estilo de movimiento el mundo parece distanciado en una forma sospechosa y ese hecho nos mueve a una sonrisa nada despreocupada”. (5)

El acercarnos a la fascinación y el oprobio de los pintores Bosco y Bruegel, el recoger la exagerada acrobacia de los personajes caricaturescos en La Comedia del Arte, y el analizar la actitud de rechazo ante el mundo racionalista del Sturm und Drang, nos permite el hallazgo y selección de características pertinentes a cada una de las obras en estudio, que por su constancia de aparición constituyen lo que hasta el momento hemos revisado como grotesco. Estas características pueden clasificarse en la siguiente forma:

- a) Visión de un mundo desintegrado,
- b) Mezcla de elementos incompatibles,

- c) Ambiente aterrador o siniestro,
- d) Lenguaje excéntrico e irreverente,
- e) Movimiento mecánicamente articulado.

Si en el párrafo anterior señalamos, a nivel de percepción sensorial, determinadas características que tipifican lo grotesco en la creación artística, aquí tendríamos que señalar la afloración de sentimientos que también forman parte del grotesco. Señalamos específicamente los siguientes:

- a) asombro y perplejidad,
- b) estremecimiento íntimo,
- c) socavamiento de la base de sustentación,
- d) risa doliente,
- e) estupor tenebroso.

Todas estas sensaciones resultan de la contemplación de un mundo distante y ajeno a aquel que conocemos y que conforman la vida cotidiana.

El distanciamiento entre una realidad social conformista, de aquella realidad deformante y deformada, contiene las características citadas, que en su esencia constituyen la temática de lo grotesco, resumido en dos grandes problemas:

1. El conflicto entre el ser y parecer para enfrentar la realidad,
2. El fracaso en el intento de separar la máscara del rostro para aceptar la verdad.

En la crítica de los teóricos estetas y en la creatividad de los poetas alemanes, incluidos dentro de la corriente literaria que corresponde al Romanticismo temprano, se encuentran referencias a lo grotesco identificándolo con el arabesco, exótico estilo importado a través del Mediterráneo desde el inicio de la dominación árabe en España. Los autores alemanes de esa época consideraron lo grotesco

como una forma de creatividad legítima y atractiva, atribuyéndole el carácter de arte subordinado que podía servir de base para una forma artística más elevada.

Sin embargo, aquellos autores reconocieron como característica particular de lo grotesco una mezcla de lo confuso, lo heterogéneo y lo fantástico. Ellos llamaron a las dramatizaciones fantásticas "El arabesco poético", pero excluyeron mencionar en esas obras lo tenebroso, lo siniestro y lo abismal, particularidades destacadas por los autores del siglo XVI.

Cuando el romanticismo desplaza una poderosa raigambre y se afianza en el generoso terreno de la cultura europea, resurge con fuerza el concepto y las realizaciones de lo grotesco ligados a la conceptualización general de lo trágico, lo cómico y lo caricaturesco. Es entonces cuando se comienza a conocer en lo grotesco un particular contraste entre contenido y forma que convierte el mundo cotidiano en realidad paradójica y al mismo tiempo ridículo.

Es posible considerar, de acuerdo con el criterio de W. Kaiser, vertido en su obra, Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura, que es a partir del Siglo XVIII y con el predominio y auge de la corriente literaria europea conocida como El Romanticismo, que el concepto de lo grotesco va a estar íntimamente ligado con el concepto de tragicomedia. De aquí en adelante, la historia del drama grotesco se fundirá con la historia de la tragicomedia.

El concepto de tragicomedia renacerá, no como una simple combinación alterna de partes diferentes, sino como una verdadera fusión de lo trágico y lo cómico, que a su vez tendrá, como antecedente herencial, el desparpajo, la desfachatez, el enmascaramiento de personajes caricaturescos y deformados, desplazándose en escena con movimientos lúdico-acrobáticos y a la vez mecánicos y tenebrosos, que corresponden a la Comedia del Arte que tuvo su auge en la Italia del Siglo XVI.

Será en la medida en que se dé la fusión de elementos de la tragicomedia con el ludismo aterrador de la Comedia del Arte, como surgirán las diversas formas y maneras de lo grotesco en el drama moderno.

Es Víctor Hugo —genio de la narrativa ubicada en la corriente del Romanticismo francés— quien destaca, define y clasifica lo grotesco en la creación literaria cuando realiza su brillante prefacio de Cronwell.

El genial autor de Los Miserables se refiere específicamente a lo grotesco como una señal, como el punto que separa la creación artística de su tiempo, de todo lo relacionado con la creatividad y el arte precedentes. Es posible afirmar —desde el punto de vista de Víctor Hugo— que lo grotesco fue para su tiempo un principio renovador, exuberante y pleno de posibilidades al que fue necesario conceder amplitud, libertad y nuevas formas de expresión, considerando aquel autor que el marco propicio para el drama gotesco tendría que ser la comedia.

Al reunir los inquietantes y exagerados elementos del grotesco con el clasicismo característico de la comedia, afloran inmediatamente las cualidades hilarantes de lo cómico, los fundamentos coléricos o temerosos del ridículo y la sarcástica base de lo bufonesco. Pero estos conceptos constituyen sólo la máscara de lo grotesco, el conjuro superficial que embriaga y atrae con su aparente alegría y que encubre —dice Víctor Hugo— la verdadera facha de lo grotesco que estará conformada por lo monstruoso y lo contrahecho. Vemos claramente como el autor francés ha delimitado dos formas distintas de lo grotesco:

- a) Lo cómico burlesco,
- b) Lo monstruoso horroroso.

Víctor Hugo señala, además, a lo grotesco como el polo contrario de lo sublime; carácter que ubica a esta renovada forma teatral como instrumento de contraste en toda obra de arte moderna y

contemporánea. De este modo es factible considerar, de acuerdo con el citado autor, que la capacidad de reunir en una misma obra de creación artística lo horroroso y lo bello, lo cómico y lo trágico, pertenece al mundo moderno.

En 1899 se publican en Alemania dos obras en un acto de Shnitzler, —poco conocidas en nuestro medio— Paracelso y La Cacatúa Verde. Cuando analiza el segundo de los trabajos citados, el propio autor clasifica su obra dentro de lo que él concibe como grotesco.

Según Kaiser, cuando el autor de La Cacatúa Verde, fusiona realidad y apariencia, convierte la obra en lo que se ha dado en llamar teatro en el teatro. Continuando con el estudio histórico de Kaiser sobre el tema que nos ocupa, cabe señalar que aunque el propio autor hubiese clasificado a su pieza teatral dentro de lo grotesco, tiene poco en común con lo que hemos venido investigando como grotesco en general. Según W. Kaiser, la pieza en realidad no es más que un enredo de equívocos.

A partir de principios del S. XX a nuestros días, lo grotesco reaparece en la expresión artística con intención cada vez más vigorosa y notoria, y con las leyes genuinas que le caracterizaron adaptadas a la época y al quehacer de cada uno de los creadores que lo utilizan.

Escritores de la década de 1916 a 1925 produjeron una serie de dramas que contienen parte de la problemática del grotesco, como el conflicto individual del ser y el parecer para enfrentar la realidad. Un poco más tarde se da en Italia una obra dramática que corresponde a las características de lo grotesco con más exactitud. Este primer drama grotesco es de Chiarelli, quien tituló la obra como La Máscara y el Rostro; en ella, el conflicto se da entre la apariencia social de un hombre (su máscara) y su verdadero yo (el rostro). El autor mezcla la farsa y la tragedia en forma tan sutil y definitiva al mismo tiempo que la máscara y el rostro no pueden separarse, pues justo con la máscara se arrancarí el rostro. A estos escritores les preocupa la falta de unidad del ser y la inseguridad del hombre frente al destino,

situaciones que lo obligan a realizar el juego máscara-rostro para provocar y refugiarse en un distanciamiento de la realidad.

Debe mencionarse que para W. Kaiser la temática del desdoblamiento tratada en esta forma no tiene mayor significación en el campo de lo grotesco porque no se cumple a cabalidad el distanciamiento. Kaiser enfatiza sobre lo endeble de esta posición, señalando:

“La disolución de la unidad personal constituida en sí, vale decir, en la forma como la efectuaba el teatro grotesco un principio demasiado inocuo y demasiado débil de por sí para lograr el distanciamiento del mundo”. (6)

El autor más significativo de esa década es Pirandello, y su temática es la que utiliza toda esa generación; versa sobre el concepto de que la vida es una vacuidad y los hombres unos títeres, cuyos actos no son más que sueños en un mundo siniestro manejados por el destino.

Las obras de Pirandello son las más conocidas y, a manera de ejemplo, diremos que en Enrique IV el protagonista es cautivo de su máscara y su única alternativa es vivir prisionero dentro de ella.

En Seis Personajes en Busca de un Autor, Pirandello coloca varias capas de ilusión una sobre otra logrando una verdadera imbricación de ellas, pero el autor aparta su obra de lo que podría ser la intensificación de los elementos inquietantes y distanciadores que caracterizan lo grotesco.

Los espectadores asisten a un ensayo de teatro —teatro en el teatro—; luego aparecen seis personajes que pretenden ser reales y su realidad llega a ser más importante que la del ensayo y que la de los espectadores, quienes pasan a ser “espectadores en el teatro”.

La obra es sumamente reflexiva; los personajes tienen largas discusiones sobre sus problemas; se puede señalar, eso sí, varias escenas y personajes grotescos; quizá el más obvio es el de Madame Paz, quien entra en escena en el momento que se le menciona y no pertenece ni al elenco de actores ni a los seis personajes; además, su descripción física es de suyo grotesca: una mujer sumamente gorda, vestida de rojo, con peluca de lana adornada con una flor y excesivamente maquillada.

De esta generación de autores italianos de teatro grotesco, a quien más se conoce en América es indudablemente Pirandello, sobre todo porque visitó la Argentina y dio varias conferencias sobre su teatro.

A América el teatro europeo llegó con los españoles, pero, después del período independentista las Compañías Teatrales europeas ven en América y sobre todo a ciertas capitales como plazas importantes para su explotación. Por esta razón circularon por América Compañías de Opera Italiana, de Zarzuela, Operetas y Dramas. Además, el género chico español que proliferó en todos los países americanos, dio paso a un sainete criollo que posteriormente abrió el camino a nuevas variantes, entre ellas posiblemente el grotesco con diferentes características para cada región o quizás para cada país de América.

Buenos Aires fue sin duda una de las mejores plazas para las compañías teatrales de Europa y su teatro se nutrió de todas las corrientes europeas de la época. Argentina sufre además un poderoso fenómeno de migración italiana y Pirandello visita el país. La presentación del teatro de este autor deja señalado el movimiento teatral argentino y los dramaturgos empiezan a sentir y expresar su influjo.

Al sainete se le van a incorporar elementos autóctonos en la ambientación y esto le dará un carácter nacional. Posteriormente hacen su aparición en el escenario personajes americanos; pero será

hasta que los inmigrantes italianos irrumpen en la escena, cuando empiecen a aparecer en el teatro argentino las características del teatro de Pirandello.

El grotesco italiano con su señalamiento del juego máscara rostro, el tratamiento del choque entre el ser y la apariencia es el que vamos a encontrar como grotesco criollo argentino en el estudio de Claudia Kaiser Lenoir:

“Si enfrentamos el teatro grotesco de los italianos al grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos revelan un estado social en plena crisis de valores tanto éticos como estéticos. Ambos tratan, a través del mecanismo dramático, de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina en Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles. (7)

Arniches es uno de los autores españoles que con gran dedicación produce para la escena española un buen número de sainetes cuyo esquema será siempre el mismo: el galán malo, el bueno de la obra, la joven que posee todas las cualidades y un protector o personaje bondadoso a quien se acude y da consejos en los momentos críticos. El desenlace es siempre igual: la derrota o el ridículo del malo. Pero Arniches logra descubrir que la gracia popular o el chiste gratuito no constituyen un valor en el teatro, según dice Luis Calvo:

“... tuvo que valerse de la caricatura para no dar en el melodrama. De ahí sale la tragedia grotesca”. (8)

Arniches, escritor fecundo y de éxito comercial con los sainetes, reniega prácticamente de la esencia del sainete para escribir lo que él llamará tragedia grotesca, con la obra: Que Viene mi Marido, en 1981.

A partir de esta primera tragedia grotesca española, Arniches dio a sus obras unidad dramática, porque introduce en ellas un elemento de tragicidad que les proporciona otra dimensión.

“Arniches dotó de una mayor cohesión dramática al introducir en el sainete ‘un rudimento de caracteres’ y al conceder a los afectos una función activa sobre la marcha de la obra de donde nació necesariamente un conflicto dramático, aunque pequeño; una acción patética amalgamada con la acción cómica”. (9)

Al respecto de lo grotesco en Arniches, dice Fernández de Almagro:

“... llevaba a la creación por la arbitrariedad, a la emoción por la pista extraña de un burla-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que los rusos e italianos han traído y llevado lo grotesco como signo de un moderno concepto de la vida y del mundo”. (10)

Lo grotesco en el teatro español o la comedia grotesca se nos perfila ya como una comedia en la que la visión del mundo no tiene uniformidad sino más bien deformidad; la sociedad está presentada con varias facetas en donde la situación trágica de la obra se da con unos personajes capaces de producir angustia en el espectador, pero sin que esto nos impida reírnos de ellos.

Guatemala, al igual que los demás países americanos, fue visitada por compañías españolas que llegaban al Teatro Carrera o Colón desde fines del siglo pasado hasta 1917 en que se destruyó el teatro como consecuencia del terremoto de esa época.

El drama, la comedia y el sainete formaron parte del repertorio de estas compañías y los guatemaltecos sintieron el influjo de esos grupos en su quehacer teatral.

El romanticismo da paso a un realismo costumbrista en la escena guatemalteca y no es sino hasta después de la segunda guerra mundial y ante el cambio político social de la Revolución de Octubre de 1944, que en Guatemala se respiran aires de renovación y vanguardia en el teatro.

Creemos que Hugo Carrillo es uno de los autores de la actualidad que abre la brecha de la vanguardia en el teatro guatemalteco y que ello se debe a la configuración grotesca de las obras del mencionado autor.

Y es por ello que en el presente trabajo se estudian y analizan las obras de Hugo Carrillo, a efecto de señalar las características que poseen del teatro grotesco y que permiten reconocerlo como un autor innovador y de vanguardia.

NOTAS

- (1) ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA AMERICANA, Espasa Calpe. S. A. Madrid. Barcelona. p. 25
- (2) KAISER, Wolfgang. Lo Grotesco su Configuración en Pintura y Literatura. Editorial Nova. Buenos Aires 1964. p. 31
- (3) Loc. cit.
- (4) KAISER LENOIR, Claudia. El Grotesco Criollo: Estilo Teatral de una Epoca, Ediciones Casa de Las Américas. La Habana, Cuba. 1977. p. 31
- (5) KAISER, Wolfgang. Op. Cit. p. 52
- (6) Op. Cit. p. 166
- (7) KAISER LENOIR, Claudia. Op. Cit. p. 59.
- (8) RUIZ, Ramón Francisco. Historia del Teatro Español Siglo XX. Alianza Editorial. p. 43.
- (9) Ibid. p. 40
- (10) Ibid. p. 43

3.2 EL TEATRO GROTESCO Y FORMAS TEATRALES RELACIONADAS

3.2.1 TEATRO GROTESCO

Tomado de la tradición artística universal del grotesco, el juego máscara-rostro se valida en esta forma teatral para responder a la ambivalencia sociedad-individuo. A partir de la contraposición de este binomio el teatro grotesco explica el conflicto del ser y el parecer y el fracaso de querer sobrevivir a la manera humana dentro de un marco social deshumanizado.

La no correspondencia entre individuo y sociedad establece una tensión deformativa y torturante entre ambos, hasta el grado de convertirlos en incompatibles a punto de un divorcio que nunca se consuma. Lo grotesco evidencia que lo social no corresponde a la dimensión del hombre porque su estructura ni explica los anhelos de aquel, ni comprende sus sentimientos, ni cubre sus necesidades.

En su forma teatral, lo grotesco se vale de la risa para provocar el llanto a través de su característica fundamental: lo cómico doliente, lo cómico que no se detiene en la sola deformación lingüística, sino que se convierte en el recurso que va más allá de lo comprensible, para dirigirse al corazón de la intimidad comunal, desvalorizando y minimizando con su rostro enmascarado los valores que la sociedad toma como serios y altos valores. Lo cómico doliente destaca la contraposición de aquellos pseudo-valores con que la sociedad maneja al individuo, y los más elevados valores con que el individuo quisiera vivir.

El personaje grotesco fracasa cuando resulta evidente que lo social no corresponde a la dimensión del hombre sino que refleja su imagen deformada. El fracaso en los personajes grotescos tiene carácter global, no constituye una derrota parcial sino una pérdida total: ellos o mueren o se deforman. El personaje grotesco no es capaz de organizar las fuerzas ni los conflictos que lo empujan hacia la verdad, si

podieran hacerlo encontrarían una salida o una liberación, pero ellos no son personajes trágicos son grotescos. Así lo confirma Claudia Kaiser Lenoir:

“El fracaso de los héroes grotescos parte de la existencia de una realidad interna que se opone constantemente a lo exterior social”. (1)

La combinación de represión y risa provocada constituye, indudablemente, un arma sutil y poderosa que se utiliza para exponer —llegando a la protesta y la evidencia— los problemas sociales que acongojan al individuo y desquician a la comunidad. El teatro grotesco se aprovecha de la absurda alegría para confirmar la expresión risa-llanto, que en el sentido teatral objeto de análisis en el presente estudio resume la actitud del hombre frente al mundo.

Esta forma teatral contiene la fusión de dos condiciones; una externa, la máscara, y otra oculta y reprimida, el rostro, de tal manera que se crea entre ambas una tensión que nunca llega a ser resuelta dentro de la obra. La característica de lo irresoluble presta al teatro grotesco su naturaleza especial y lo distingue de otros estilos que conllevan el mismo enfrentamiento de lo incompatible.

La ironía, la paradoja y el chiste contienen cierto grado de conflicto de incompatibles, de yuxtaposición de opuestos, pero en las citadas formas de expresión el desenlace contiene una solución o abre una puerta de salida hacia uno u otro polo.

La tragicomedia es la forma teatral que mejor se presta a la dramatización de lo grotesco; en ella encontramos elementos cómicos y dramáticos que se alternan pero manteniendo siempre sus campos de acción perfectamente delimitados. Para la tragicomedia, el mundo y la vida que lo llena no son ni enteramente cómicos ni enteramente trágicos. A este respecto dice Wolfgang Kaiser:

"La historia de lo grotesco en el campo del drama se presenta, en vasta medida como historia de la tragicomedia". (2)

El teatro grotesco incorpora la tragicomedia, pero en una forma inquietante: la vida es las dos cosas a la vez y no hay posibilidad de aislar un aspecto del otro.

En su temática, reconoce la subjetividad del hombre, pero lo considera preso dentro de una máscara y ahogándose en la postura que asume ante la necesidad de vivir y funcionar dentro de la sociedad.

El permanente conflicto que plantea este género teatral puede resumirse de la siguiente forma: el personaje puede llegar en algunos momentos a tomar conciencia de la máscara e, incluso, puede intentar rebelarse en contra de ella, pero si lo hace, sucumbe, porque si decide arrancarla, no tiene cabida dentro de la realidad social; sus alternativas se limitan a la muerte o a un nuevo refugio detrás de la máscara; en consecuencia, la rebelión de los personajes grotescos resulta inútil.

Ellos son motivados por razones externas, pero a la vez reside en su intimidad un núcleo de fuerzas y zonas oscuras latentes que los manejan, "el id" según Kaiser, ese algo inaprehensible, inexplicable y desconocido que convierte en extraño el mundo y la realidad conocidas. Esta es la fuerza que transforma en distante y siniestro lo que era familiar y amigable. Frente a la amenaza de lo desconocido, de lo oculto y el distanciamiento de lo real familiar, el personaje sufre desconcierto, desorientación física y una angustia que lo aterroriza y que es producida por la sensación íntima de lo grotesco.

Esta modalidad dramática asimila de la tradición artística del grotesco sus características esenciales, hace suyos los contenidos aterroizantes y nocturnales, la irrupción de lo demoníaco o de lo monstruoso, y al mismo tiempo aprovecha la deformación, pérdida del orden y distanciamiento de la realidad que tipifican a dicha categoría artística objeto del presente estudio. Acertadamente señala Claudia Kaiser Lenoir:

“... lo grotesco también presupone desintegración, pérdida del orden y distanciamiento”. (3)

El distanciamiento producido en el teatro grotesco obedece a la deformación que sufre la realidad cuando el mundo familiar, poblado de seres y objetos conocidos, pero que pertenecen a ordenamientos separados, se mezclan en forma antinatural y de pronto surge la distancia cuando hay que aceptar como un todo esa mezcla de incompatibles. El mundo así deformado se aleja, es y no es nuestro y ello produce temor y angustia.

Al niño le producen miedo los títeres cuando le es imposible encontrar y separar los límites entre la máscara y el hombre; esto sucede cuando le desordenan su captación del mundo ordenado en hombres y muñecos. El títere es muñeco animado por los movimientos y la voz del hombre. Al niño, el muñeco le parece hombre y el hombre se parece al muñeco. Ante esa mezcla de incompatibles el mundo le parece distanciado y le causa temor.

Hay una sensación de impotencia, de incapacidad para vivir en el mundo de los incompatibles y del desordenamiento, porque se le percibe como un mundo absurdo, pero no en el sentido existencial que lo plantea el teatro que lleva ese mismo nombre, sino porque deja de ser el mundo real conocido para convertirse en una caricatura del mismo. Kaiser concluye que:

“Lo grotesco es sobrenatural y absurdo, quiere decir que en él se destruyen las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo”. (4)

Los temas y los motivos propios del grotesco, adaptados al teatro hacen de éste un estilo dramático poco amable, que constituye una acusación contra la infalibilidad de principios gregarios, éticos y estéticos con los que se pretende el dominio de los instintos primarios. Constituye un enjuiciamiento de la sociedad.

El análisis somero de los temas fundamentales en esta categoría estética destaca como principales a los siguientes:

- a) El fracaso,
- b) El final derrotista,
- c) La bivalencia máscara-rostro,
- d) La dualidad entre ser y parecer,
- e) La tragicomedia de la vida como algo indivisible,
- f) El dominio de las fuerzas oscuras.

Los motivos propios del grotesco pueden catalogarse dentro de la siguiente clasificación:

- a) Lo fantástico y lo monstruoso: animales fabulosos, murciélagos, sabandijas.
- b) El bestialismo y la vegetalización.
- c) Lo demencial y lo onírico: la locura, las drogas, sueños, pesadillas.
- d) Lo exagerado y lo caricaturesco: la máscara.
- e) Lo mecánico animado: títeres, marionetas.
- f) Lo aterrador y nocturnal: la muerte, el esqueleto, el cráneo.
- g) Lo cómico doliente: la tragicomedia, lo ridículo, lo satírico.

Los temas y motivos presentados en forma aislada por conveniencia metodológica, ya en la estructuración dramática de una obra se integran para alcanzar el equilibrio imprescindible que exige la realización de la pieza literaria.

En el presente estudio se ha hecho referencia al grotesco como categoría estética y a las formas teatrales que poseen similitudes y diferencias con él. A partir de dicha categoría se ha realizado un proceso selectivo de los rasgos que pueden considerarse claves en el estilo teatral que se estudia, para enfrentarlos críticamente con las obras del autor guatemalteco Hugo Carrillo.

Se incluye además una clasificación gráfica que resume la ubicación histórica literaria y los rasgos más importantes de las formas teatrales emparentadas con el teatro grotesco.

3.2.2 LA FARSA

El intento de conceptualizar o de definir la farsa resulta difícil y hasta podríamos suponer que imposible, porque los dominios de esta forma teatral son inmensos y confuso su origen. Sin duda alguna la farsa proviene de los juegos y alardes de juglares y bufones y surge como un brote de teatro profano dentro del gran ritual religioso, como raíz del nuevo teatro.

El concepto de farsa que ofrece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua presenta los siguientes datos: se trata de una chanza o pieza festiva y burda introducida en la comedia. Para dar cabida a la farsa dentro del desarrollo de una comedia, como entretención de intermedio, tuvo que nacer como una pieza muy breve por su extensión, grosera, rústica y divertida por su expresión. Su propósito era enlazar bromas, mímica, bufonería e indecencia con el único objeto de hacer reír a una multitud de campesinos, pastores y gente rústica e inculta.

La farsa es una expresión teatral eminentemente popular, con diálogos improvisados; de contenido y lenguaje que de lo picante rayaba a veces en lo grosero, y cuya acción se apoya en la mímica.

Estas características las vamos a encontrar posteriormente en la Comedia del Arte, fenómeno teatral cuya importancia y significación está presente aún en el teatro contemporáneo. Aquí, la palabra significa poco; lo que interesa es el movimiento escénico, la condición acrobática de los actores, que recuerdan la pantomima y la mímica de los juglares y malabaristas. No existe el texto; se utiliza la máscara para proporcionar a los actores atributos animales y, al igual que las farsas atelanas, posee los mismos personajes para que el público los reconozca.

Las raíces primigenias de la farsa y la Comedia del Arte apuntan ya hacia el teatro grotesco. Agustín del Saz se refiere a la farsa y a lo grotesco por separado, pero podemos encontrar en su estudio conceptos que, aún perteneciendo a mundos opuestos, coinciden en lo que nosotros entendemos por grotesco. Con respecto a la farsa dice:

“ . . . vehículo ideal para expresar lo cómico, lo risible que hay en todas las tragedias del hombre”. (5)

Al referirse a lo grotesco señala:

“ . . . audacia conceptual, agresivo espíritu de la paradoja moderna que permite deformar las situaciones y llevarlas a la caricatura”. (6)

La farsa actual está concebida como una caricatura de la vida, en la que los personajes se nos presentan como muñecos o títeres que han perdido su condición humana. El extraño mundo de los muñecos, con sus gestos torpes y articulados, se nos refleja en los personajes absurdos que son producto de una farsa moderna. Confirmación del presente criterio se encuentra en la obra de Agustín del Saz, cuando expone:

“Son por tanto, las farsas obras que afirmándose en raíces realistas y costumbristas para su comicidad, consideran a los personajes de la representación humana como muñecos o títeres o cargan esta concepción sobre sus criaturas escénicas”. (7)

Los dramaturgos actuales agregan al título de sus obras la categoría a la cual consideran que pertenece. Así, Chiarelli llamó a su obra La Máscara y el Rostro “farsa grotesca” y Arniches llama al primer sainete que escribe con un conflicto dramático dentro de la trama cómica “tragedia grotesca”. Cada una de estas categorías

tienen algo que las hace diferentes a la farsa y al sainete en sí y que los autores llaman grotesco.

En La Máscara y el Rostro de Chiarelli, el tema del desdoblamiento del ser y el juego máscara-rostro como algo indivisible apuntan hacia el teatro grotesco de los italianos, y en Arniches estamos ante el inicio de lo que será la línea española del futuro teatro grotesco.

Podríamos decir que "tragedia grotesca" es una tragedia a medias, que no llega a cumplirse, en donde habrá una acción trágica amalgamada a una acción cómica, como si la presencia de una y otra impidiera el desenlace funesto que nunca llega a realizarse.

"Farsa Grotesca" o "Comedia Grotesca" es la obra teatral que nos representa una caricatura de la vida con personajes estereotipados, a semejanza de muñecos o títeres manejados por diversas circunstancias, y que hacen por ello una sátira de la sociedad.

3.2.3 TRAGICOMEDIA

Unidos en un sólo término los conceptos y elementos antagónicos del teatro de la antigüedad —coyuntura inconcebible para el mundo helénico— se logra desde entonces, con esta combinación simbiótica un nuevo concepto teatral que se adapta más ajustadamente a la verdadera condición humana: la profunda ambivalencia del hombre.

Podemos hablar entonces de la tragicomedia como género teatral, y también encontramos que se habrá utilizado lo tragicómico como un ingrediente polimorfo y agridulce que condimenta la vida o como un elemento esencial y renovador del teatro moderno.

De la literatura española conocemos La Tragicomedia de Calixto y Melibea, de Fernando de Rojas, surgida en los albores del Renacimiento, finales del S. XV, como un antecedente de la futura grandeza

que tendría el teatro español en el Siglo de Oro, en aquella obra de Fernando de Rojas se va a encontrar la alternancia entre el concepto medieval del amor trágico entrelazado a la comedia clásica.

Esta importante mezcla de contrarios que responde a la multifacética configuración del hombre, será un recurso que encontraremos en la literatura desde el Renacimiento hasta nuestros días. Muchas de las nuevas modalidades del teatro moderno y contemporáneo han dependido en su equilibrio dramático del acento que se dé a lo trágico en ellas.

En la Tragicomedia de Calixto y Melibea, de Rojas, los ingredientes de la tragedia y la comedia se pueden apreciar por separado alternando uno y otro en la estructuración de la obra. Es posible afirmar que los protagonistas Calixto y Melibea responden al sentido medieval del amor trágico; en cambio, aparecen como personajes de la comedia latina, Parmeno, Sempronio y la propia Celestina.

Aparece entonces una visión distinta del mundo, surgida de la fusión de los dos conceptos clásicos del teatro, será imposible, de aquí en adelante, delimitar o señalar la desaparición de uno y el surgimiento del otro. Comprendida y aceptada esta nueva concepción artística, nos es fácil hablar de lo trágico como un solo elemento unitario integrante del teatro o de cualquier otra obra literaria. Igualmente comprensible es el hecho de que los románticos hayan colocado el término "tragicomedia" cerca de otro término "grotesco", intuyendo una asociación íntima entre uno y otro. Ambos encierran la combinación de incompatibles, la fusión de contrarios.

Es posible resumir afirmando que la tragicomedia en la línea clásica es un género teatral que alterna los conceptos de comedia y tragedia, los que se darán completamente fusionados, en el teatro moderno como resultado de una nueva visión del hombre. Esta renovación del término permite delimitar lo trágico como un ingrediente o elemento de la obra teatral, independientemente de que esta pertenezca o no al teatro grotesco.

3.2.4 LA COMEDIA DEL ARTE

Una poderosa reacción contra la "comedia de los literatos" se inició a mediados del Siglo XVI en Italia, reacción provocada por quienes vivían económicamente del teatro y por lo tanto necesitaban del éxito de taquilla: los actores.

Cada vez que el teatro entra en un período de crisis o decadencia, o los autores escasean o su producción literaria no responde a la demanda del público, han salido a su defensa los actores y retoman la conocida frase: "Si no hay poetas, nosotros nos arreglamos". (8) En este momento, ante el estatismo del espectáculo erudito que se presentaba en los teatros, los actores italianos dijeron: Si no hay poesía, habrá espectáculo. Y nació la Comedia del Arte.

Comedia "bufonesca", comedia "histriónica", comedia de "máscaras", comedia "improvisada", todas ellas fueron las denominaciones con que se llamó a esta nueva manifestación teatral, pero prevaleció La Comedia del Arte porque definía con precisión esencial, que era el ser representada, por primera vez en Europa, por compañías regulares de cómicos, con artistas que vivían su arte, en otros términos, actores profesionales.

Durante la Edad Media, excluyendo algunas ínfimas categorías de histriones, los intérpretes del teatro religioso y erudito no eran actores de profesión; eran aficionados, o sea estudiantes, académicos, escribientes, los artesanos reunidos en corporaciones, confraternidades de carácter religioso, etc. Con La Comedia de Arte, aparece una organización nueva, de actores especializados mediante un adiestramiento, técnico, mímico, vocal y acrobático, acompañado en muchas ocasiones de cierta preparación cultural. Pertenece a la comedia del arte el método con que fueron disciplinadas las facultades creativas del actor, para conducirlo a una perfección que conciliaba, según el gusto de la época, el máximo efecto de una cuidadosa invención escénica, con el sentido de una vivacidad extemporánea y definitivamente liberada de las frías fórmulas de la comedia erudita.



Cap. Pressa Morte Babaltoni



Cap. Bombardon Cap. Grillo



Cap. Mala Combra Cap. Bellavista



Cap. Escondarato Cap. Cocodrillo

Máscara, caricatura y acrobacia en La Comedia del Arte.

Sin embargo los personajes de la comedia del arte sólo son una transformación de la comedia clásica; los viejos, los jóvenes enamorados, los licenciosos, los criados intrigantes que los ayudan, los pedantes, los fanfarrones y así sucesivamente.

En lo que se refiere a los argumentos ya no se tienen escrúpulos académicos con respecto a la llamada "fábula doble", la cual, al mezclar dos intrigas de amor, falta nada menos que al principio aristotélico de la unidad de acción; las intrigas amorosas de La Comedia del Arte son generalmente de dos a cinco. El desarrollo de estos argumentos es la mayoría de las veces de una gran simplicidad, pero su gran éxito no se debió en ningún momento a lo interesante de sus tramas sino a la vivacidad, gracia, agilidad e ingenio con que convertían ese rudimentario argumento en un espectáculo de movimiento y color que cautivaba por espacio de horas al espectador.

Por lo pronto, una interesante razón de este triunfo fue la aparición de las máscaras. El actor de La Comedia del Arte para llegar a la perfección, renuncia a la ilusión de poder renovarse noche tras noche; y decide de una vez por todas limitarse perpetuamente a un solo papel. Mientras dure su vida, y en todas las comedias que represente el comediante del arte será solo un personaje. Su nombre se confundió con el de su máscara, hasta el punto de que en un momento dado no se supo cuál fue el verdadero y cual el ficticio.

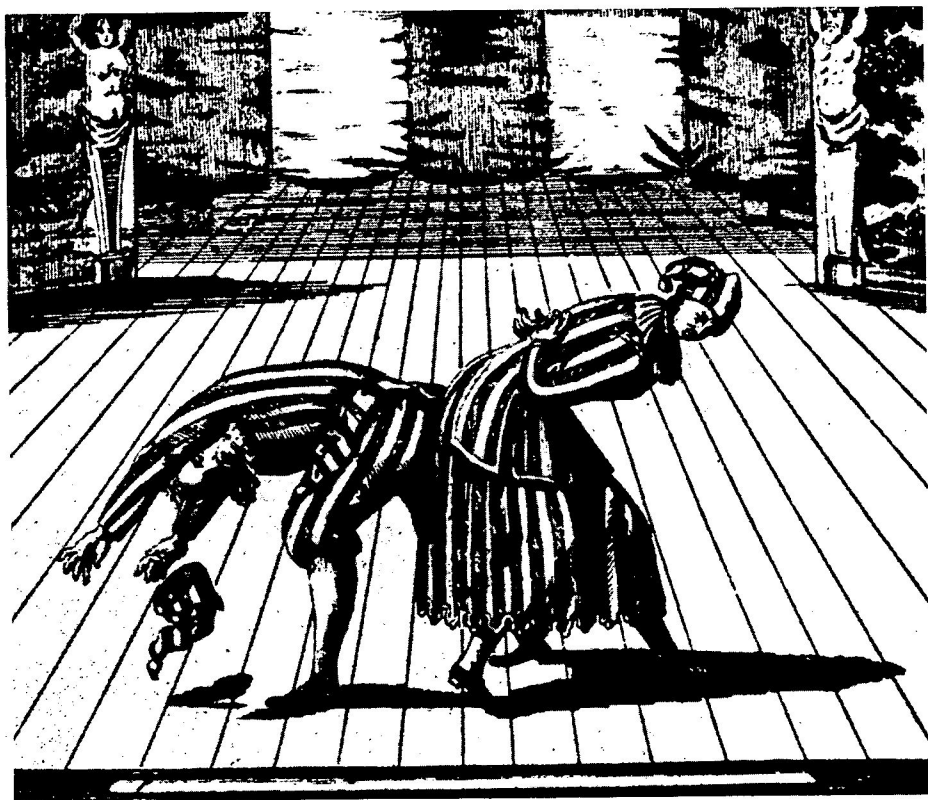
Durante siglos se ha repetido que el supremo atractivo de La Comedia del Arte reside en el hecho de que sus actores no recitaban sus papeles estudiados de memoria: hablaban en base a un guión e improvisaba a partir de él. Se regían mediante reglas para su espectáculo y cada actor poseía un formulario concienzudamente aprendido de memoria. Existían colecciones escritas y también impresas de frases ingeniosas, de soliloquios, de primeras salidas, los saludos, los finales, etc., que cada actor tenía preparados para adaptarlos en cualquier comedia. Su principal habilidad en ese sentido consistía en saber insertar sus trozos o frases a tiempo y en el lugar adecuado, uniéndolos al resto de su papel o de los ajenos después de cuidadosas pruebas.

A la agilidad y mímica de los actores iba unido gran sentido de humor con que era acentuada cada una de las frases o textos que utilizaban en sus representaciones.

Además de la gran comicidad que encerraban estos guiones o textos que utilizaban en sus representaciones, es necesario destacar también otro elemento característico de La Comedia del Arte. el elemento acrobático. Era este un espectáculo en su mayor parte visual, y por ello adiestraba a sus artistas no sólo en la gimnasia, con un propósito evidente de hacerles adquirir soltura y prestancia física, sino también en la acrobacia. Contorsiones y piruetas, volteretas y saltos mortales eran su especialidad.

Finalmente, cuando a las virtudes técnicas se agregaron, desde el siglo XVII, los trucos mecánicos y las maravillas de la nueva escenografía; cuando las viejas intrigas se mezclaron con las fábulas y las evocaciones mitológicas; cuando entre las bromas habituales, apaleamientos, sobresaltos, se mezclaron sorpresas espectaculares; entonces el entusiasmo del público, tanto culto como inculto, llegó a su apogeo y el éxito de la comedia del arte durante siglos fue tal, que no tiene igual en toda la historia del teatro.

Las características específicas que hemos ido señalando de la Comedia del Arte, son las que perduran y enriquecen el teatro grotesco: la máscara como objeto real que cubre el rostro del actor y lo convierte en un signo distinto, el dominio de los juegos en el escenario y el contenido humorístico, que ligado a una nota trágica, genera el teatro grotesco con las características que le son propias y que ya fueron señaladas.



Comedia del Arte. Siglo XVIII.

La Comedia del Arte fue un fenómeno teatral que no sólo modificó y renovó el espectáculo teatral de la época, sino que hizo algo más; se convirtió en un venero inagotable, que genera aún formas y estilos teatrales inspirados en este peculiar mundo de actores, máscaras, muñecos y acróbatas.

3.2.5 SAINETE

Interesa el sainete en la presente investigación porque juega un papel importante en el teatro español, y porque él va a dar origen al teatro grotesco en América, o más exactamente en la Argentina, en donde el sainete español fue cultivado y después transformado en un sainete criollo.

El sainete pertenece al género chico, es una obra breve en un solo acto, en la que aparecen intercaladas escenas estáticas costumbristas y canciones al estilo revista musical. Su máxima importancia radica en el lenguaje que es el motor dinámico de la comicidad. Los personajes no están delineados psicológicamente; se apela a la sensibilidad y a la bondad humana como recursos para solucionar los problemas que se plantean. El sainete pretende una búsqueda deliberada del chiste, un afán de congraciarse con el público, de lograr la risa fácil por medio del juego de palabras, aunque eso interrumpa la acción teatral o la línea argumental del mismo.

El sainete se conoce en España desde siglos atrás como pequeño y grato regalo al público, se le intercalaba entre jornadas o actos de una pieza mayor, o bien al principio o al final de la misma. Pero su valor teatral lo adquiere con don Ramón de la Cruz, en el S. XVIII cuyos sainetes se refinan y se ponen a tono con los nuevos públicos que han surgido.

Es este el sainete que persiste en España durante los primeros años del Siglo XX y el que naturalmente llega a América en donde será transformado o abandonado por otras formas más acordes a la realidad de cada país americano.

Lo más probable es que la farsa y el sainete hayan tenido un origen común, sin embargo al llegar a nuestro siglo, la farsa se ha venido enriqueciendo y los autores teatrales hacen uso de este género renovándolo constantemente.

En cambio, el sainete llega a nosotros como una manifestación de teatro regionalista y casi folklórico. En una trama sencilla, con lenguaje y ambiente populares, presenta una recreación jocosa de la realidad.

Al transformar Arniches el sainete en una "tragedia grotesca" con su obra Que viene mi Marido, en 1918, estamos ante el inicio del teatro grotesco en Argentina. Debemos señalar que el sainete criollo era ya un género teatral arraigado en ese país, que va a generar el grotesco criollo con reconocidas características del grotesco italiano.

Este señalamiento convierte al sainete, en una pieza cuyo valor radica en su carácter de antecedente inmediato del teatro grotesco en el movimiento teatral argentino, y de ello se puede inferir que en otros países americanos pudo darse el mismo fenómeno.

3.2.6 EL ESPERPENTO DE VALLE INCLAN

"Queda obtenido el esperpento: el héroe trágico se ha convertido en trágico fante" (8)

Valle Inclán es el autor que, con una actitud revisionista, toma dos corrientes importantes de su época y de su país, la artístico-literaria y la histórico-socio-política, para proponer una estética del distanciamiento en el arte, con la que logra una original y revolucionaria dramaturgia española.

Esta teoría queda plasmada en sus obras teatrales. Nacida al calor de las corrientes artísticas de búsqueda y protesta que se dieron en Europa a finales del Siglo XIX y principios del presente, su postura surge de la concreta realidad histórica que vive España y de una definición ideológica y por lo tanto crítica que asume Valle Inclán.

Como teoría estética, este dramaturgo propone una visión del mundo desde una perspectiva suprahumana que nos permita alejarnos y distanciarnos de tal manera que nada de lo humano nos parezca trágico o cómico.

La perspectiva suprahumana —que es la que confiere al autor— es “demiúrgica” porque desde ella se crean las situaciones y los personajes sin ningún compromiso afectivo con los mismos. Se logra así el distanciamiento afectivo que Valle Inclán propone.

El autor maneja a su antojo situaciones y personajes para divertirse; como si el mundo fuera un tinglado de títeres donde se da un espectáculo de recreación y nunca un drama con el cual podamos identificarnos. Al reírnos de la tragedia, tenemos una versión más verdadera de la condición tragicómica del hombre.

Esta posición intermedia entre lo trágico y lo cómico nos permite asumir la misma postura del autor: ser espectadores objetivos, distanciados de los acontecimientos.

Valle Inclán mira el mundo como una realidad deformada y dramática; cualquier circunstancia que se da en ella se refleja completamente distorsionada, como la imagen que se produce cuando estamos frente a un espejo cóncavo, reconocible pero descompuesta, mal formada y sin embargo, con el suficiente parecido como para poder percibir el peligro de lo que podemos llegar a ser.

Esta actitud de ver a los demás como un espectáculo de diversión es esperpéntica y hace de los personajes esperpentos: “Héroes bufos o payasos trágicos”.

La teoría de Valle Inclán y el esperpento se hace más comprensible si la entendemos dentro del contexto político social de la España que le tocó vivir.

En realidad, el esperpento es una valiosa y rica corriente dramática española que aprovecha las posibilidades de la farsa, el sentido trágico de la vida y elementos de lo grotesco para proponer desde ella una teoría estética.

Lo grotesco va a estar presente en el esperpento por la visión deformada de la sociedad, por la acentuación de la animalidad en algunos personajes, por el contraste que se encuentra entre una situación y la manera de ser expuesta.

Como teatro que se nutre de la farsa, al igual que el teatro grotesco, apreciamos en el esperpento aquellos elementos farsescos que el teatro grotesco hizo suyos desde mucho tiempo antes de que se diera el esperpento: el concepto de lo humano como títere, la utilización de muñecos y fanticos, personajes absurdos, la sátira y la caricatura. Pero este teatro carece de lo fantasmagórico, siniestro o nocturnal.

El distanciamiento que propone Valle Inclán no corresponde al mundo distanciado de lo grotesco causado por algo inaprehensible, oculto, que nos hace extraño lo conocido y nos produce angustia y desorientación física.

La temática valleinclanesca se basa en la inocencia del amor, víctima de una actitud antihumana, arbitraria y prejuiciosa; por el contrario, la temática del teatro grotesco se refiere básicamente al desdoblamiento del ser.

Lo grotesco en el teatro de Valle Inclán merecería un estudio profundo y acucioso que no ha lugar en el presente trabajo; sólo diremos que lo grotesco aparece —una vez más— como una constante estética en todas las manifestaciones artísticas, corrientes o tendencias, desde hace varios siglos, según hemos señalado.

El esperpento no es semejante a lo grotesco sino más bien el esperpento se sirve de lo grotesco para lograr su configuración.

3.2.7 TEATRO DEL ABSURDO

Con la presentación de la obra Ubú Rey de Alfred Jarry, en París en 1896, se inicia el teatro de vanguardia del Siglo XX —dice el profesor norteamericano George E. Wellwarth—. Un verdadero escándalo, característica que hace suya este teatro, se armó la noche del estreno de dicha obra. Después de la puesta en escena, los críticos teatrales demolieron al autor y a los actores.

El escándalo que produjo la obra y que fue producido por el hecho concreto de haber lanzado desde el escenario la palabra "mierda", tuvo importantes implicaciones en el desarrollo del teatro actual, que posiblemente en el período inmediato al estreno no fueron percatadas. Se había lanzado una ofensa al selecto público que asistía a los teatros parisinos que la recibieron como una bofetada; pero el hecho constituía en sí un acto de rebelión frente a todos los convencionalismos del momento.

El personaje central Ubú es un individuo feo, sucio, traicionero, codicioso y cruel y además rey. El argumento es sencillo y pareciera hasta infantil. Pero Ubú es un personaje que arrasa con todo sin medir consecuencias, es una fuerza maléfica que destruye, mata y ridiculiza. Jarry no estructura sus obras en una forma coherente sino todo lo contrario; su línea argumental es informe e ilógica. Porque para Jarry, dice Wellwarth;

"... los seres humanos son incapaces de pensar rectamente (es decir objetivamente) y que en consecuencia actúan de acuerdo con las absurdas paradojas a que los conducen sus respectivas formas de pensar". (10)

Autor de una serie de piezas teatrales basadas siempre en el personaje Ubú, sus obras son simples y directas; no pretendió formular ninguna teoría teatral, a pesar de que en sus dramas se rebela contra todas las cosas materiales y metafísicas, al extremo que inventa una

nueva realidad que llama Patafísica. Muere a la edad de treinta y cuatro años y no se habla de él sino hasta que Antonín Artaud y Roger Vitrac en 1927 fundan el teatro Alfred Jarry.

Artaud formula una teoría teatral en base al teatro de Jarry, que sirvió después de punto de partida para el teatro de vanguardia y más exactamente para el teatro llamado del absurdo.

Artaud considera al hombre como un ser sujeto a la inflexible maldad de los poderes cósmicos y al teatro como un ritual, en donde el hombre reafirma su independencia de los poderes cósmicos, siempre que el drama sea planteado como un reto y una protesta ante esas fuerzas superiores que lo acechan.

La teoría artaudiana del teatro considera que el discurso o texto teatral supeditó los verdaderos elementos teatrales a un plano secundario y que la única forma de devolverle al teatro su sentido es hacer de él un ritual que refleje la situación del hombre —su significancia ante las fuerzas cósmicas—, una situación de crueldad que el teatro debe reflejar, maldad impersonal a la que nos referimos cuando se habla del "teatro de la crueldad" de Artaud.

"La condición del hombre es tal porque existe la inflexible maldad de los incomprensibles poderes cósmicos que lo gobiernan a su antojo. De ahí que el teatro, cuya misión es reflejar la condición humana, debe ser un teatro de crueldad". (11)

Los temas a tratar en el teatro de Artaud son las fuerzas instintivas del hombre: la cólera, el odio, la codicia; los personajes no acatan las fórmulas sociales ni el diálogo como medio de comunicación. Más que relatar un suceso, Artaud deseaba trasladar al teatro una emoción, un estado anímico.

Lo onírico en el teatro de Artaud está presente, pero no como ambiente que rodea a la obra o al espectáculo, y tampoco como produc-

to del sueño o del inconsciente, lo encontramos en la técnica que utilizó en sus montajes. Lo onírico se encuentra en la comunicación por medio de símbolos y otros signos teatrales, poco texto literario, apariciones, sorpresas, sucesos y objetos insólitos, etc.

El teatro Alfred Jarry que fundó Artaud con Roger Vitrac, duró dos años y logró presentar obras en las cuales traduce aspectos de su teoría. Pero en realidad Artaud es la solución de continuidad que permite a los futuros autores de vanguardia utilizar los recursos del teatro moderno y la protesta primigenia del hombre para hacer un teatro de vanguardia al que se le llama teatro del absurdo.

El drama de vanguardia es un drama intelectual que refleja las tendencias filosóficas de la época y cuyo principal inspirador es el filósofo y escritor francés Albert Camus, quien señala el absurdo de la vida de la siguiente forma:

“El hombre es un extraño, un desplazado, colocado en el centro del mundo . . . vacío. En este desierto el hombre se anestesia mediante creencias artificiosas, y se sumerge en una cómoda rutina que le da la sensación de tener algún significado y engañándose con la convicción de que no está solo”. . . (12)

Fácil resulta comprender que, después del colapso de la segunda guerra mundial, los escritores europeos produjeran una literatura pesimista y de un tranquilo cinismo como resultado de la hecatombe humana a la que sobrevivieron y de la pérdida de valores consecuentes.

Esta literatura de hombres sin fe es la que ha recibido el nombre de literatura de vanguardia y, en el teatro, se ha llamado teatro del absurdo. Este nombre fue tomado, como dijimos, de la postura filosófica de Camus para quien el hombre no es sino un solitario que llena su vida de falsas creencias en la ciencia, en el saber y muchas otras cosas dadas por la cultura, pero mas allá de estas creencias la

mente del hombre es impotente y la muerte sigue siendo un misterio que espera inexorable. Los escritores del absurdo se han dedicado a la tarea de destruir todas esas creencias para obligar al ser humano a enfrentarse con lo absurdo de vivir.

Es este un teatro de protesta contra el orden establecido y contra la condición humana —que está en oposición a los verdaderos deseos del hombre—, se deduce que la realidad que nos plantean estos autores desde ese punto de vista es trágica y así la revelan sus obras. La técnica usual es la paradoja, es decir, la exageración de un aspecto de la realidad para demostrar su absurdo.

Los principales exponentes de este teatro son, en Francia: Eugene Ionesco, Samuel Becket, Jacques Audiberti, Jean Genet. En Alemania: Friedrich Durrenmatt, Max Frisch. En Inglaterra: Harold Pinter. En Norteamérica: Edward Albee y Jack Gelber.

Una vez expuesta la teoría en que está basado este movimiento teatral y la filosofía en la que se fundamenta, creemos que es suficiente para nuestro propósito y no hay necesidad de hacer referencia a las características especiales de cada uno de estos autores en virtud de que se han evidenciado los fundamentos y técnicas del mismo, los cuales difieren considerablemente de las del teatro grotesco.

CARACTERISTICAS	TEATRO GROTESCO Y FORMAS TEATRALES RELACIONADAS						
	TEATRO GROTESCO	LA FARSA	LA TRAGICOMEDIA	LA COMEDIA DEL ARTE	EL SAINETÉ	EL ESPERPENTO	TEATRO DEL ABSURDO
ORIGEN	Unión de lo grotesco como hecho estético y la tragicomedia.	Teatro Popular. Nacido de los juegos y alardes de los juglares.	Unión de dos conceptos del teatro antiguo.	Nace como reacción de los actores contra la comedia erudita de la época.	Teatro Popular Breve esparcimiento entre actos de una obra mayor.	Propuesta de un autor: Ramón del Valle Inclán. Producto de corrientes políticas y artísticas de la época.	Teatro Intelectual Surgido de las teorías artaudianas del teatro y la filosofía existencialista.
CONTEXTO HISTORICO Y CULTURAL	Ultimas décadas del S. XVIII y primera del XIX, y época contemporánea. Cobra auge cuando la sociedad se enfrenta a cambios violentos y radicales.	Siglos XII y XIII. España. Fernando III y Alfonso el Sabio. Teatro profano del medioevo, prohibido por Leyes y Concilios.	S. XV finales: albores del Renacimiento. <i>La Tragicomedia de Calixto y Melibea</i> , de Fernando de Rojas. S. XVIII en Alemania y Francia, reaparece con el <i>Sturm und Drang</i> y el Romanticismo.	Siglo XVI. Renacimiento italiano.	S. XVIII España. Felipe V. Decadencia del teatro español. Ramón de la Cruz autor de sainetes madrileños. Se remonta a los pasos de Lope de Rueda.	X. XIX. España. Alfonso XIII. Pérdida de Cuba y las Filipinas. Generación del 98, cambiar España, renovarla en lo político y en lo artístico, europeizarla.	S. XIX. Francia. Primera y Segunda guerra mundial. Frustración, desencanto, pérdida de valores. Dadaísmo, surrealismo, existencialismo.
TEMATICA	El ser y parecer. La imposibilidad de arrancar la máscara del rostro.	Poner en entredicho a las autoridades. La Infidelidad conyugal. Problemas cotidianos.	El amor trágico. Temas diversos.	El ingenio al servicio de los más variados temas. Enredos amorosos. Lenguaje libre y procaz.	El triunfo de los buenos sobre los malos.	La inocencia del amor víctima de los prejuicios y actitudes humanas.	La protesta del hombre por su condición humana. La incomunicación.

CARACTERISTICAS	TEATRO GROTESCO Y FORMAS TEATRALES RELACIONADAS						
	TEATRO GROTESCO	LA FARSA	LA TRAGICOMEDIA	LA COMEDIA DEL ARTE	EL SAINETE	EL ESPERPENTO	TEATRO DEL ABSURDO
OBJETIVO	Reir-llorando de los dolores del hombre. Sentido crítico.	Divertir Poner en ridículo. Sentido crítico.	Reir y llorar. Sentido crítico.	Divertir. Protestar contra el teatro erudito. Sentido crítico.	Divertir. Hacer reír. Acriticismo.	Crítica social.	Crítica social.
PERSONAJES	Ambivalentes. Tragicómicos.	Populares. Festivos.	Trágicos y Cómicos	Los de la comedia clásica renovados: Viejos licenciados. Jóvenes enamorados. Alcahuetas. Criados intrigantes. Estables: un actor interpreta el mismo personaje toda su vida.	Populares. Regionalistas. Folklóricos.	Infrahumanos. Títeres. Fantoques.	Prescinden de la psicología y la sociología.
RECURSOS TEATRALES	Máscaras. Títeres. Marionetas. Animalización de los rasgos humanos. Caricatura. Teatro en el teatro.	Mímica bufa y grosera. Títeres. Máscaras. Caricatura.	Marionetas. Títeres.	Máscaras. Acrobacia. Improvisación escénica. Actores profesionales. Estudio memorístico de textos y acciones.	Enredos. Equívocos. Chistes.	Muñecos. Títeres. Animalización de los rasgos humanos.	Apariciones insólitas. Efigies. Sorpresas. Proliferación de los objetos.

NOTAS:

- (1) KAISER LENOIR, Claudia. El Grotresco Criollo: Estilo Teatral de una Epoca, Ediciones Casa de Las Américas. La Habana, Cuba. 1977. p. 64.
- (2) KAISER, Wolfgang. Lo Grotresco su Configuración en Pintura y Literatura, Editorial Nova. Buenos Aires. 1964 p. 62.
- (3) KAISER LENOIR, Claudia. Op. Cit. p. 189
- (4) KAISER, Wolfgang. Op. Cit. p. 32
- (5) DEL SAZ, Agustín. Teatro Social Hispanoamericano, Editorial Labor S. A. Barcelona. p. 63.
- (6) Loc. cit.
- (7) Op. Cit. p. 88
- (8) GOLZARZ, Sergio. Historia del Teatro Universal, Editorial Losada. Buenos Aires. p. 96
- (9) CARDONA Y ZAHARIAS, Rodolfo y Anthony. Visión del Esperpento. Teoría y Práctica en los Esperpentos de Valle Inclán, Editorial Castalia. Madrid 1970 p. 37
- (10) WELLWARTH, George. Teatro de Protesta y Paradoja, Editorial Lumen. 1964. p. 25.
- (11) Ibid. p. 40
- (12) Ibid. p. 82

primera temporada teatral de autores jóvenes.

conservatorio nacional de música - guatemala - abril de 1959.



Detalle de **La Nave de los Locos, del Bosco**, portada del programa de mano en el estreno de **La Calle del Sexo Verde** en 1959.

4. ANALISIS DE CINCO OBRAS ORIGINALES DE HUGO CARRILLO

4.1 LA CALLE DEL SEXO VERDE

La Calle del Sexo Verde es una obra teatral que no presenta mayores complicaciones en su estructura dramática. Consta de tres actos y, aún cuando cada uno de ellos no está dividido en escenas, resulta fácil delimitarlas por la entrada y salida de cada personaje.

Se desarrolla en "una calle" que sirve, al igual que el personaje de LA LIMOSNERA, de enlace y de relación de continuidad dentro del argumento y con los demás noctámbulos que pasan por la calle explicando y confiando sus problemas uno a otro.

El conflicto entre el ser y el parecer ante la sociedad destacan en la obra principalmente en dos escenas. La primera corresponde a la lucha interna que libra EL ADOLESCENTE al no querer aceptar su calidad de homosexual en contraposición con la apariencia de persona honesta, madura y responsable que pretende imponer el VIGILANTE —seductor— al resto de los noctámbulos usuales de la calle. Sin embargo, la miseria social, representada por LA LIMOSNERA, tiene el conocimiento del ser y el parecer, y sabe que esta dualidad se maneja como una forma de vida.

Se presentan a continuación algunos diálogos de la obra en los que destaca el conflicto de apariencia y realidad como tema de lo grotesco:

LIMOSNERA:	No le da vergüenza?
VIGILANTE	¿Qué cosa?
LIMOSNERA:	¿Vivir jugando a lo que no es? Que ande con su lamparita de arriba para abajo no le da derecho a criticar a nadie. ¿Por qué no la

apaga y abre los ojos de una vez por todas?

VIGILANTE:

No le entiendo.

LIMOSNERA:

Aquí todos somos iguales. (1)

O en la difícil decisión del ADOLESCENTE para aceptar la seducción y el fatalismo que le brinda EL HOMBRE DE NEGRO, y que definirá su vida homosexual:

HOMBRE:

Acepta tu vida tal como es. No trates de cambiarla. Nadie cambia su destino.

ADOLESCENTE:

¿Nadie?

HOMBRE:

(ROTUNDO) ¡Nadie!

ADOLESCENTE:

Pero yo no quiero ser así . . .

HOMBRE

Estamos en el camino y es mejor andarlo muchacho. Y andarlo bien. Nadie puede detenerse. Y mucho menos volver atrás. Tienes que seguir adelante. Yo te ayudaré. Ya verás.

ADOLESCENTE:

¿Pero no comprende que no quiero ser como soy? No quiero. (2)

Al final, EL ADOLESCENTE acepta la seducción de EL HOMBRE DE NEGRO y sucumbe en el conflicto del querer ser y el parecer; se coloca fuera del orden natural y del marco socio-familiar que le exigen actuar como lo que no es. El conflicto interminable y la derrota lo sitúan dentro de lo grotesco; característica que el autor intuitivamente destaca con la acotación de VENCIDO:

ADOLESCENTE:

(TRISTE PERO VENCIDO) No, no señora. Prefiero irme al infierno antes de regresar a mi casa. (AL HOMBRE) Vámonos. . . A



LA LIMOSNERA y LA NIÑA. La Calle del Sexo Verde. 1959.

donde usted quiera. A cualquier parte. . . (VENCIDO) A cualquier parte. (3)

Otra manifestación del mismo elemento de lo grotesco, está planteada en el conflicto que afrontan los personajes EL y ELLA, ante el dilema de aceptar o no el nacimiento de un niño.

ELLA: A mí la gente me viene sobrando. Mi vida es mía y la vivo como me da la gana. Y si ahora mismo se me antojara tenerlo, lo tendría. ¿Y qué? ¿A quién le importa? (4)

ELLA se rebela contra la sociedad y contra la naturaleza cuando afirma que ambas le "vienen sobrando". El invalida la existencia de un yo interior desagradable para sí mismo que aflora a su rostro y que no quiere aceptar; en consecuencia adopta su máscara, con ella vive y con ella funciona como ser social. Querer vivir sin máscara es como pretender arrancarse el rostro, porque ambas son indivisibles, yuxtapuestas simbióticas. Este dualismo de personalidad hacen de EL, un personaje verdaderamente grotesco.

EL: ¿Y qué querías que pensara? Que lo nuestro ya no tenía sentido y que era mejor terminarlo cuanto antes. Y que si tú te empeñabas en tenerlo . . . yo . . . me esfumaba. Desaparecería sin decir agua va. . . me hacía cura. . . me iba a la montaña . . . lo que fuera . . . pero ser papá, ¡jamás! (5)

Este dualismo también se da en ELLA cuando, por un lado, se siente angustiada frente a los prejuicios y el señalamiento de pecado, y por otro, decidida a tener un hijo pero no para quedarse con él y ser

madre, sino para regalarlo. Ambos personajes sucumben en el conflicto sin límite ni término.

ELLA: ¿Soy terrible? Menos mal que tú eres feo como yo y no te tomas en serio como hombre. Porque eso sí sería grotesco, querido. . .

EL: (A DURAS PENAS PUEDE CONTENERSE) ¡Al fin! tiraste la máscara! Ya sospechaba yo que algo raro había detrás de todas tus bromas. Pero no creas que me tomas por sorpresa. (6)

Tan característico del teatro grotesco es el tema del ser y el parecer, como el del fracaso en el intento de separar la máscara del rostro, situación puesta de manifiesto en las escenas que ofrecen personajes que pretenden enfrentar la realidad sin ayuda de su máscara; es el caso de los LUSTRADORES 1o. y 4o. frente a la verdad que su madre ha pretendido ocultar, o LA NIÑA que, enmascarada de mujer es atraída a la sexualidad enfermiza de EL VIGILANTE, o el del fracaso a término: la muerte, que se da en EL AMIGO DEL ADOLESCENTE. El rostro —que en esta obra es la inocencia— no sirve frente a la exigencia insólita de la sociedad; es el rostro del teatro grotesco.

Otro motivo característico de tan peculiar estilo dramático es el uso de máscaras, puesto que el manejo de antifaces señala claramente un dualismo síquico y emocional en el personaje y por lo tanto origina el distanciamiento del mundo real.

Al inicio del tercer acto, los LUSTRADORES 1o. y 2o. se cubren el rostro con antifaces —la acotación dice que esta máscara debe ser del tipo de "Batman"—, el autor sitúa a los personajes con pretensiones de encubrir su propia miseria, con el semi-disfraz del héroe de la noche, el hombre-murciélago, pero los LUSTRADORES,

pese a su mágica inocencia, únicamente se quedan en roedores con alas, en seres de lo tenebroso. Los vampiros y los murciélagos son los animales de la oscuridad y de las cuevas, que por ancestro asustan y aterrorizan, aunque en realidad son inofensivos para el hombre, pero siempre van ligados al desangramiento y la muerte.

El autor reitera un ludismo trágico y doliente con el uso de las máscaras únicamente entre los LUSTRADORES, menores de edad, con el que tratan de proteger su inocencia frente a la realidad de su marginalización social, y se embriagan inhalando trapos con gasolina o pegamento, como un recurso más para poder seguir viviendo, aunque distanciados de la verdad.

La tragicomedia, en La Calle del Sexo Verde, destaca vivamente con LA FLORISTA. El autor define este personaje como una mujer que evade la realidad a través de una verborrea plena de hablaturías y dicharachos; con ello hace resaltar lo contradictorio de las situaciones en las que LA FLORISTA toma parte. El sentido del humor negro o trágico se desliza a través del lenguaje popular, pintoresco y refranero en el que ella pretende diluir la existencia y la situación de un personaje grotesco, que intuye pero que no puede aceptar.

En medio de su dolor no puede abandonar el hábito de la comicidad con que ha aprendido a encubrirse, situación evidente cuando la NIÑA la enteró de que su hermanita fue llevada de emergencia al hospital. LA FLORISTA, madre de ambas, responde:

FLORISTA:

¿Y no llamaba? ¿No pedía de comer? . . . ¿por qué no le diste un cafecito caliente? (GIME) ¡Ay Señor de la buena esperanza...! ¿Virgen del perpetuo socorro...! ¡Arcángel San Gabriel...! ¡Cuídenme a mi muchachita! ¡Líbrenmela de la muerte! ¡Del cuchillo de los matasiete! ¡Líbrenmela de



LA NIÑA y LA LIMOSNERA. La Calle del Sexo Verde. 1972

los malos humores de las enfermeras! ¡Verbo divino... escucha las plegarias de esta pobre madre desamparada! (7)

Sin embargo, la desesperación y el llanto son desvirtuados constantemente por el interés y la atención que le presta a cosas ajenas u opuestas a las situaciones que está confrontando:

FLORISTA: (CAMBIANDO DE TONO) ¿Y vos? . . . ¿Cerraste la casa con llave? ¿O la dejaste a merced de los ladrones? (8)

El autor confunde y juega con los sentimientos, utiliza esto como mezcla de elementos incompatibles, para desestabilizar la base de sustentación de sus personajes. crea, con este recurso del teatro grotesco una situación de risa doliente.

La escena entre LA LIMOSNERA y LA NIÑA, cuando ésta inicia la venta de las flores en lugar de su madre, reúne varios aspectos del teatro grotesco que hacen de ella una de las más ricas en este estilo.

Son evidentes lo tragicómico, lo grotesco físico y lo grotesco fantástico, lo tenebroso y las predicciones terroríficas, elementos característicos del grotesco con que el autor enriquece la escena causando asombro y perplejidad. define situaciones contradictorias y viste personajes estructurando la visión de un mundo desintegrado que provoca risa, estupor y estremecimiento íntimo. Por ejemplo, LA NIÑA adorna con flores la harapienta figura de LA LIMOSNERA y ambas, en un acuerdo grotesco, juegan a descubrir "lo que la gente esconde en su alma". Sostienen un diálogo que al apuntalar sus acciones distanciadas de la realidad, corresponden a lo macabro y a lo mortuorio: ". . . transformarnos en fantasmas . . .", ". . . uno aquí, para que no se le vean los huesos" ". . . parece una tumba en el día de los muertos..." ". . . es mi fémur, si lo mueves. . . verás cómo cruje. . .". Al aspecto

físico de LA LIMOSNERA, totalmente cubierta de flores frescas, se ligan la ingenuidad de LA NIÑA, el contenido del diálogo y el juego que ambas realizan.

NIÑA: Sí, señora. Dése vuelta. Espere.
Le voy a colgar aquí uno para que
no se le vean los huesos. Ya está...
Y las rosas, ¿donde?

LIMOSNERA: En el manto, hija. En el manto.
Apúrate, cuelga flores por todas
partes. . . Dame, dame. . . ves?
¡Ya me estoy transformando en el
país de la eterna primavera...!
(RIE) (9)

El efecto de lo risible y la ingenuidad aparente del simbolismo profundo que se plantea en los diálogos, produce una mezcla de sentimientos contradictorios que hace reír y estremecen al mismo tiempo.

El autor ligado al pasado, al oscurantismo medieval, al renacimiento y al romanticismo, tiene la visión de una actual Sodoma y Gomorra a punto de desaparecer, y permite a LA LIMOSNERA el derecho de las predicciones terroríficas con que ella defiende su yo de la amenaza social que la circunda:

LIMOSNERA: ¡Yo lo único que sé es que las
estrellas no tardan en convertirse
en goterones de fuego! (10)

Lo grotesco fantástico abunda en los parlamentos de LA LIMOSNERA, personaje que conjura lo tenebroso, lo mortuorio y lo macabro con frases que anuncian una transformación para el día del juicio final. Ella invoca catástrofes, terremotos y erupciones. Sus frases sabáticas y brujeriles ambientan la obra, manifestando lo grotesco fantástico. Entre ellas vale la pena apuntar las siguientes. "remoli-



LA FLORISTA, LA MUJER DE VERDE, y LA LIMOSNERA. La Calle del Sexo Verde. 1972.

nos de serpientes" "estrellas de sangre" "ángeles guerreros" "se destaparán las tumbas de los cementerios" "trompetas del juicio final".

Sin embargo, la fraseología terrorífica se diluye con LA MUJER VERDE, y se convierte en sátira:

LIMOSNERA: No, niña. Esa es la brújula del amor...
Yo te hablo de la del odio que es la verdadera brújula de la vida.

LA MUJER: Y esa... a dónde lo lleva a uno, usted?

LIMOSNERA: Por el norte, al vacío...
Por el sur a la soledad...
Por el este a las tinieblas...
Por el oeste a la muerte...

LA MUJER: No, usted. No me gusta su
brujulita. Prefiero la mía.
¡Ay pero que frío! Venga...
(11)

El autor transforma la brújula en un instrumento mecánico superior al hombre, confiriéndole poderes negativos que guían al mundo de lo tenebroso.

La obra presenta como última instancia de fracaso la seducción de LA NIÑA, cuyo aspecto físico es risible y trágico a la vez por lo incompatible de los elementos que el autor maneja para transformar la edad y la inocencia: los zapatos de tacón alto, el diálogo y el propósito sexual del vigilante:

VIGILANTE: ...Probáelos... (LA NIÑA SE LOS
PONE CON AYUDA DEL VIGI-
LANTE) Vamos a ver... Caminá...
luego te vas a acostumbrar... ¡Qué

linda te ves...!
 (LA NIÑA CAMINA GROTESCA-
 MENTE CON LOS ZAPATOS PUESTOS)
 (12)

LA LIMOSNERA, testigo de la escena, anuncia el desenlace con el siguiente parlamento:

LIMOSNERA: ¡Abran los ojos... y aprieten
 los dientes... que hoy es el
 día de los INOCENTES...!
 (RIE) (13)

EL VIGILANTE se lleva a LA NIÑA: LA MUJER DE VERDE totalmente borracha sale de la cantina, y LA LIMOSNERA anuncia con "voz terrible" la transformación:

LIMOSNERA: ¡Todos seremos transformados!
 (LA MUJER DE VERDE RESPONDE
 CON CARCAJADAS CADA VEZ MAS
 ESTREPITOSAS) ¡Todos seremos
 transformados! ¡Todos seremos
 transformados! (14)

El clímax alcanzado se rompe con la entrada a escena del MUCHACHO DE LA GUITARRA, quien finaliza la obra cantando!

MUCHACHO: Sabes tú que un gran amor es como el
 canto del agua al caer el mensaje de
 una flor o un niño corriendo al atar-
 decer. Larala-la larala-la, etc. (15)

NOTAS

- (1) CARRILLO, Hugo. La Calle del Sexo Verde. Ediciones de la Municipalidad. Guatemala. 1973. p. 9
- (2) Ibid. p. 23
- (3) Ibid. p. 27
- (4) Ibid. p. 32
- (5) Loc. cit.
- (6) Ibid. p. 33
- (7) Ibid. p. 50
- (8) Loc. cit.
- (9) Ibid. p. 53
- (10) Ibid. p. 3
- (11) Ibid p. 28
- (12) Ibid. p. 81
- (13) Ibid p. 78
- (14) Ibid p. 82
- (15) Loc. cit.

4.2 EL RUEDO DE LA MORTAJA

Desde el título de la obra, Hugo Carrillo sugiere el empavorecedor misterio de la muerte y el espacio vital en el que una colección de viejos realizará una especie de danza macabra.

EL RUEDO (plaza, patio, o redondel) puede ser el escenario de un espectáculo de alegría o de violencia y derramamiento de sangre. Allí acude el público por distracción, por identificación, por evasión, o para sublimar inconfesables tendencias del instinto, de la emoción o del pensamiento.

La pieza dramática, objeto del presente análisis, está ubicada en un lugar público en donde habrá de suceder algo siniestro: el baile de San Vito estilizado a la usanza de un minueto francés del siglo XVIII, con sus personajes vistiendo el último traje, la mortaja de la muerte. El vestuario especial que se guarda, y luego se desempolva y se prepara con la visión del viaje definitivo.

Los personajes: EL VIEJO DE LA BOTELLA, EL VIEJO DE LAS COLILLAS Y LA VIEJA COQUETA. Dos "borrachines" y una mujer vetusta "muy pintarrajeada", son tres caricaturas de la ancianidad reunidos en un parque, en un lugar público a donde los niños llegan a jugar, los jardines y los árboles florecen y se encuentran los enamorados. Allí sólo están ellos. El autor despersonaliza ese hermoso lugar de paseo. No refiere vegetación. No se escuchan risas ni juegos de niños, ni siquiera menciona paseantes ocasionales. Señala que en ese lugar de reunión no existen flores:

VIEJO 2: Sabías que tu hermano y yo
hace años que venimos a beber
aquí... Siempre por este
lado... por donde no hay
flores... (1)

Sin otra explicación ni descripción, "un parque al caer la tarde". Un lugar solitario en una hora crepuscular, en la que privan el silencio y la transición, ni es de día ni ha comenzado a caer la noche. Es el parque envuelto en un ambiente de misterio; de los minutos vacíos que miden el tiempo cuelgan los personajes suspendidos por hilos invisibles que los conducen hacia el mundo de lo fantasmal, hacia la nocturnidad, hacia el final de la vida.

Los elementos que maneja el autor desde el principio de la obra pertenecen al teatro de lo grotesco.

Inician la vivencia dramática EL VIEJO DE LA BOTELLA y EL VIEJO DE LAS COLILLAS, cuyo carácter de "borrachines" los sitúa de inmediato como elementos de lo grotesco. El alcoholismo implica distanciamiento y distorsión de la realidad y el alcohólico un tragicómico que ni deja de vivir ni termina por morir.

El juego de los personajes y el entrelazamiento del tiempo con el espacio, que señala el autor, sitúa a esta pieza literaria en la configuración de lo grotesco.

El autor pone en evidencia la desorientación espacial de los personajes, cuando entre ellos discuten la ubicación de la casa donde vive el hermano del VIEJO 1, sin llegar a ponerse de acuerdo porque el lenguaje les resulta inútil como medio para expresar la realidad; el color gris de la casa es color de transición, igual que el tiempo en que transcurre la obra:

VIEJO 2: Ese día la cantamos hasta que
nos dolió la garganta. Después lo
pasé a dejar a su casa,
a esa gris del otro lado
de la calle...

VIEJO 1: Y quién te ha dicho que mi
hermano vive en ese edificio gris?

VIEJO 2: Y quién dice que no?

VIEJO 1: Pues no, señor. No vive allí.
(2)

La conversación de ambos continúa y la desorientación se reafirma:

VIEJO 2: Lo que querrás. Pero allí vive.

VIEJO 1: Sos tan estúpido que no entendés
mis razonamientos dialécticos?
¡Te digo que no, no y no!
(BEBE CON LENTITUD) (3)

Luego aparece el tercer personaje de la obra, la "vieja coqueta", vestida con el atuendo más extraño y menos indicado para una anciana. El autor la describe así: "VIENE VESTIDA CON UNA ESPECIE DE TUNICA CON MULTITUD DE FLORECITAS PRENDIDAS EN ELLA. TRAE SOMBRILLA Y FLORES EN EL PELO". Esta unificación de elementos incongruentes produce un personaje físicamente grotesco. En la vejez, el aspecto frívolo y mundano se ha quedado atrás, cada arruga es un capítulo de la historia, y la edad cronológica —en la tercera edad— es el preámbulo de la muerte. El único personaje femenino de El Ruedo de la Mortaja no es una anciana, es una "vieja coqueta"; en ella se da la mezcla de los incompatibles; la túnica, las flores, la sombrilla y lo coqueto corresponden a un mundo de juventud, belleza y feminidad; el autor combina este conjunto de elementos alegres y vitales para estructurar un personaje, LA VIEJA COQUETA, quien además abusa del colorete, los afeites y las pinturas para crear un personaje grotesco: la muerte.

Hugo Carrillo acentúa el carácter grotesco de la obra manejando hábilmente a cada personaje, dejando que ellos disfracen las livideces cadavéricas con trajes estafalarios y esto se traduce en acciones, situaciones, y lenguaje que corresponden al teatro grotesco.

Se destaca el carácter del estilo grotesco entre situaciones y lenguaje en la conversación siguiente de los tres viejos:

VIEJO 2: (LLAMANDOLA) ¡Hey! ¡Oiga!
¡Hermana!

VIEJA: ¿Me hablaba, caballero?

VIEJO 2: SI, reina, acérquese. No tenga
miedo que no comemos.

VIEJA: Y quién le ha dicho a usted que
yo tengo miedo?

VIEJO 2: Así me gusta, hermosa. Dígame,
puedo hacerle una pregunta?

VIEJA: Claro que sí. Todas las que le
dicte su corazón.

VIEJO 2: Gracias, paloma. Quiere sentar-
se con nosotros? (4)

LA VIEJA COQUETA hace su aparición en el momento justo en que los dos VIEJOS la mencionan y ella dilucida el problema que los preocupa al respecto de si vive o no el hermano del VIEJO 1 en el edificio o casa gris de enfrente:

VIEJA: (AL VIEJO 1) Usted tiene la razón.
Su hermano ya no vive allí.

VIEJO 1: (AL VIEJO 2) No te lo había
dicho, pedazo de animal?

VIEJO 2: Está segura, hermosa?

- VIEJA: Absolutamente segura.
- VIEJO 2: Y por qué está tan segura?
Podría estar equivocada.
- VIEJA: (MISTERIOSA) Difícilmente. . .
- VIEJO 2: Y por qué no?
- VIEJO 1: Pero... todavía dudás de su
palabra?
- VIEJA: Que por qué estoy tan segura?
Muy sencillo. Porque acabo de
casarme con él.
- VIEJO 2: Y cuándo fue la boda?
- VIEJA: Ayer. (PAUSA) En la tarde.
- VIEJO 2: Ayer en la tarde?
- VIEJA: Sí' (PAUSA) A las cuatro (5)

Lo grotesco en el personaje femenino de la obra queda enriquecido con otro elemento discordante e incompatible en ella: una canción y la danza del minuet frente a los VIEJOS.

- VIEJA: ... (BAILA Y CANTA UN MINUET)...
Cosas que hacen que una se sienta
jovencita... Muy hermosa y deseada...
con locura amada... (TERMINA EL
BAILE) (6)

LA VIEJA COQUETA se retira de la escena arrojando besos con ambas manos y cantando, los dos VIEJOS tararean la canción y la despiden.

Se produce un final de escena ridículo-patético que obliga a reír con una dolorosa sensación interna, y se da el sentido tragicómico de lo grotesco.

La muerte representada por LA VIEJA COQUETA resuelve el primer problema en que se enredan los personajes masculinos: la desorientación espacial.

El autor hace la siguiente acotación: SE OYE LEJANO UN TREN. Con el distante aullido de la máquina los personajes se confunden de nuevo para perderse en la desorientación en el tiempo:

VIEJO 2: Es el tren nocturno...

VIEJO 1: Te equivocás... No es el nocturno
(PAUSA) Es el sol.

VIEJO 2: Pues yo digo que es el nocturno... (7)

En la mayor parte de la obra los personajes no logran encontrarse por la desorientación témporo-espacial que los embarga, y los sumerge en largas discusiones inútiles. Este fracaso y distanciamiento de la realidad corresponde a la estructura del teatro grotesco:

"Lo grotesco es una estructura podríamos designar su índole como un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado." (8)

Con el sonido del tren, distante, conocido y familiar, EL VIEJO 1 se ubica, no sólo reconoce la muerte de su hermano sino que da las indicaciones de cómo se realizará el entierro. El sonido del tren no

desaparece, mas bien se acerca y se hace cada vez más intenso hasta el final de la obra. La desorientación temporo-espacial que viven LOS VIEJOS, convierte la creciente dimensión del ruido del tren en algo extraño, casi aterrador. Con estos elementos, el dramaturgo consigue un distanciamiento del mundo que coincide con el concepto de lo grotesco que señala Kaiser, como "el mundo distanciado". (9)

El creciente ruido del tren se convierte poco a poco en un extraño y denso poder que colma la escena, la inunda y a la vez agobia a LOS VIEJOS. Un clima siniestro se cierne sobre el parque. Los traqueteos y el rugido confieren a la máquina una especie de vida mecánica, propia, arrasante y aniquiladora de otras vidas. La transformación de lo conocido en algo monstruoso colma el espacio que los VIEJOS llenan durante el desenlace de la obra.

Los personajes, un par de viejos alcohólicos, vencidos, son seres que fracasaron por la influencia de las fuerzas internas reprimidas que en última instancia abisman al ser humano en la locura o lo desaparecen en la muerte. El autor expresa el contenido grotesco de sus temas en uno de los parlamentos del VIEJO 2:

VIEJO 2: (ERUCTA) Perdón flor de loto.
 ¡Hay tempestades internas que
 uno no puede controlar! Se está
 a merced de ellas como se está
 a merced del viento...
 (RIE) Usted me comprende verdad? (10)

El autor juega con el contenido de las palabras, utilizando un lenguaje sencillo y con rasgos del habla popular. El texto no fue concebido como el camino directo para alcanzar la verdad, sino como un elemento de la confusión en que se pierden los personajes.

Los VIEJOS pierden el tiempo final de su vida jugando, discutiendo y cantando en EL RUEDO la ronda final con la muerte.

LA VIEJA COQUETA se retira de la escena arrojando besos con ambas manos y cantando, los dos VIEJOS tararean la canción y la despiden.

Se produce un final de escena ridículo-patético que obliga a reír con una dolorosa sensación interna, y se da el sentido tragicómico de lo grotesco.

La muerte representada por LA VIEJA COQUETA resuelve el primer problema en que se enredan los personajes masculinos: la desorientación espacial.

El autor hace la siguiente acotación: SE OYE LEJANO UN TREN. Con el distante aullido de la máquina los personajes se confunden de nuevo para perderse en la desorientación en el tiempo:

VIEJO 2: Es el tren nocturno...

VIEJO 1: Te equivocás... No es el nocturno
(PAUSA) Es el sol.

VIEJO 2: Pues yo digo que es el nocturno... (7)

En la mayor parte de la obra los personajes no logran encontrarse por la desorientación témporo-espacial que los embarga, y los sumerge en largas discusiones inútiles. Este fracaso y distanciamiento de la realidad corresponde a la estructura del teatro grotesco:

“Lo grotesco es una estructura podríamos designar su índole como un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia; lo grotesco es el mundo distanciado.” (8)

Con el sonido del tren, distante, conocido y familiar, EL VIEJO 1 se ubica, no sólo reconoce la muerte de su hermano sino que da las indicaciones de cómo se realizará el entierro. El sonido del tren no

desaparece, mas bien se acerca y se hace cada vez más intenso hasta el final de la obra. La desorientación temporo-espacial que viven LOS VIEJOS, convierte la creciente dimensión del ruido del tren en algo extraño, casi aterrador. Con estos elementos, el dramaturgo consigue un distanciamiento del mundo que coincide con el concepto de lo grotesco que señala Kaiser, como "el mundo distanciado". (9)

El creciente ruido del tren se convierte poco a poco en un extraño y denso poder que colma la escena, la inunda y a la vez agobia a LOS VIEJOS. Un clima siniestro se cierne sobre el parque. Los traqueteos y el rugido confieren a la máquina una especie de vida mecánica, propia, arrasante y aniquiladora de otras vidas. La transformación de lo conocido en algo monstruoso colma el espacio que los VIEJOS llenan durante el desenlace de la obra.

Los personajes, un par de viejos alcohólicos, vencidos, son seres que fracasaron por la influencia de las fuerzas internas reprimidas que en última instancia abisman al ser humano en la locura o lo desaparecen en la muerte. El autor expresa el contenido grotesco de sus temas en uno de los parlamentos del VIEJO 2:

VIEJO 2: (ERUCTA) Perdón flor de loto.
 ¡Hay tempestades internas que
 uno no puede controlar! Se está
 a merced de ellas como se está
 a merced del viento...
 (RIE) Usted me comprende verdad? (10)

El autor juega con el contenido de las palabras, utilizando un lenguaje sencillo y con rasgos del habla popular. El texto no fue concebido como el camino directo para alcanzar la verdad, sino como un elemento de la confusión en que se pierden los personajes.

Los VIEJOS pierden el tiempo final de su vida jugando, discutiendo y cantando en EL RUEDO la ronda final con la muerte.

NOTAS:

- (1) CARRILLO, Hugo. Mortaja, Sueño y Autopsia para un teléfono. Tres Obras en un Acto. Ediciones Teatro Club. Guatemala 1973. p. 20.
- (2) Ibid p. 19.
- (3) Ibid p. 20.
- (4) Ibid p. 29.
- (5) Ibid p. 32.
- (6) Ibid p. 33.
- (7) Ibid p. 35.
- (8) KAISER, Wolfgang. Lo Grotesco su Configuración en Pintura y Literatura. Editorial Nova 1964. p. 225.
- (9) Loc. cit.
- (10) CARRILLO, Hugo. Loc. cit. p. 31.

4.3 UN SUEÑO PROFUNDO Y VACIO

La estructura de un teatro grotesco aparece desde la primera acotación de la obra, cuando el autor ubica el área de acción de los personajes y las actitudes en que aparecen. "EN LAS MAS DIVERSAS Y EXAGERADAS ACTITUDES JUGANDO A POLICIAS Y LADRONES ALREDEDOR DE UNA BANCA. DE FONDO MUSICAL UN MINUET TOCADO AL PIANO. CUANDO LA MUSICA ACELERA SU RITMO LOS PERSONAJES ACELERAN LA ACCION DE SU JUEGO". La música y el movimiento recuerdan al organillero y su mono disfrazado y también recuerdan las cajas de música con sus bailarinas danzando rígidas una balada romántica, o el movimiento y la vida de los títeres y marionetas. Estas técnicas de movimiento develan "un mundo distanciado". (1)

"Un parque en un sueño" es la descripción del autor al ingresar su obra a la dimensión de lo onírico, a la perspectiva de una vivencia cuyo contenido de realidad y de verdad, está siempre en duda.

"Sueños de los pintores" (2) llamaron en el Siglo XVI a los grotescos del arte ornamental y con ello quisieron significar que pertenecían —como en los sueños— a la ruptura de las ordenaciones allí donde caben las combinaciones de lo desproporcionado, lo absurdo o lo inverosímil. Además, el sueño también puede ser una pesadilla de contenidos delirantes y alucinatorios que atemorizan y angustian. Desde el título y la primera acotación, la obra queda ligada al estilo del teatro grotesco.

El desdoblamiento del hombre, —tema central del teatro grotesco— aparece en esta obra. EL MILLONARIO, un viejo cansado, descubre al final de sus días que después de tantos trabajos y luchas "la vida no es más que un sueño profundo y vacío". (3)

MILLONARIO: ...recurriendo a todas mis
fuerzas, traté de reconstruir
la imagen rota. Formé

un nuevo matrimonio. Fabriqué
 mis amigos. Doné dinero a las
 instituciones de beneficencia.
 ¡Qué se yo! Y volví a ser
 poderoso y temido; pero en el
 fondo, seguía siendo un muñeco
 que por las noches bailaba
 desesperadamente el minuet
 de las mariposas con la muerte... (4)

EL REPORTERO, de inferior condición social y económica, sabe que ha tenido que luchar imponiéndose una máscara sobre el rostro para poder sobrevivir:

REPORTERO: Claro! Su posición no le permite
 comprender a los que vivimos
 pellizcando los centavos de
 las empresas para medio vivir.
 (PAUSA) Sabe? Cada día, el esfuerzo
 es más difícil

Y a mi edad hay que mantenerse
 en pie de guerra contra dos
 frentes: el dinero y el tiempo. (5)

Es posible afirmar que en los dos personajes priva el deseo insatisfecho de alcanzar riquezas y fama, amor y poder; pero la máscara con que encubren sus ambiciones, distorsiona la realidad y los introduce en un mundo diametralmente distanciado de la realidad. La máscara los aísla como seres humanos y los convierte en dos solitarios.

El autor de Un Sueño Profundo y Vacío, utiliza —para ingresar a la fantasmagoría de lo grotesco— no solo el entrelazamiento de lo oscuro y fragmentario del sueño con lo oscuro presagiente e instintivo de la noche y de la estación en que sitúa la escena, sino también se vale

de lo sensorial, oído, piel y ojos, que se abren a la luz de un objeto tangible y mínimo —una cajita de música— para descubrir algo desconcertante y abstracto que obliga al cambio rotundo de su vida.

El parlamento en referencia corresponde al diálogo que sostienen EL MILLONARIO Y EL REPORTERO, cuando aquél describe al segundo personaje citado, el momento en que tomó conciencia de su conversión en títere por medio de un sueño.

EL MILLONARIO: Hasta que algo inexplicable vino de improviso a cambiar rotundamente el curso de mi vida. Una noche de verano...una de esas noches calientes y cargadas de rumores extraños, soñé que despertaba en la mas completa oscuridad y por buscar la luz... abrí sin darme cuenta la cajita que una vez le había regalado a mi esposa...
y... dentro... para mi desconcierto... (6)

El autor combina música y danza, que corresponden a una época (siglo XVIII), con la transformación infantil, casi regresiva del personaje, a lo liliputiense, a lo diminuto, agregándole con un tono casi alegre, el adorno de las mariposas blancas:

EL MILLONARIO: El compás del minuét que salía de ella, en lugar de la clásica pareja de bailarines de porcelana...
¡Era yo quien bailaba con una mujer adornada con pequeñas mariposas blancas! Una mujer desconocida que me susurraba mientras bailábamos...:
"Ven conmigo... no tengas miedo... ven. Huye de todas

las extrañas paredes de esta
 mentira que te asfixia... Yo te
 conozco... Asesino... Yo sé bien
 lo que necesita tu corazón...
 Conmigo no tienes que fingir...
 Yo te enseñaré el camino de
 tu sangre... Sígueme"
 Y la seguí... (7)

En este fragmento se encuentra la mezcla de incompatibles que tipifican la esencia de lo grotesco, e igualmente la cualidad del ser y el parecer, características que corresponden al grotesco.

La continuación de este monólogo del MILLONARIO, en el que se traslada del sueño a la pesadilla, al ser desviscerado por la mujer "una desconocida", para hundirse en el desconocimiento de su propio ser, permite comprobar que el personaje elige inconscientemente la caída en el vértigo de la locura, al dejarse hacer paralizado por el terror, antes de conocerse a sí mismo. Los personajes sucumben, son vencidos, fracasan o mueren antes de descubrir y vivir con su rostro, como podemos notarlo en:

MILLONARIO: ...Poco a poco fuimos dejando
 infinidad de puertas que se
 cerraban silenciosas atrás de
 nosotros y caminamos por
 extraños laberintos de terciopelo
 adornados con rostros de niños
 desfigurados, banderas desgarradas,
 cuerpos mutilados cubiertos de
 medallas, letreros, signos estra-
 falariaos y voces... Voces que ilumi-
 naban con palabras y lamentos
 la oscuridad de los rincones...
 Finalmente llegamos a la orilla
 de un precipicio y la desconocida

me dijo: "...Hemos llegado..."
 ¿Dónde está mi felicidad?
 Le pregunté. "...desnúdate..."
 me dijo por toda respuesta. Yo me
 desnudé con curiosidad pero sin
 temor. Y entonces ella sonriendo
 hundió sus dedos en mi piel,
 revolvió mis entrañas hasta
 atrapar mi corazón y con un solo
 movimiento lo arrancó de mi
 pecho y lo tiró al vacío...
 A partir de ese momento yo
 me paralicé de terror viendo
 cómo ella me despedazaba
 hasta caer todo yo en la
 vertiginosa locura del precipicio... (8)

Nada más significativo dentro del grotesco que lo nocturnal, los poderes ocultos, lo macabro, como ya se ha señalado en varias ocasiones. El extenso párrafo pronunciado por el MILLONARIO es rico en todos estos rasgos: la noche cargada de rumores extraños, laberintos de terciopelo adornados con rostros de niños desfigurados, voces que eliminan la oscuridad, lo inanimado de la muñeca convirtiéndose en algo orgánico: una mujer que despedaza al millonario; todos estos elementos nos llevan al macabro mundo onírico del grotesco fantástico.

La condición de hombre-títere, vuelve a aparecer cuando el MILLONARIO trata de comprar al REPORTERO para que se retire del parque y lo deje solo; pero este prefiere no recibir ningún dinero y descubrir el secreto del MILLONARIO.

(SE QUEDAN INMOVILES, VUELVE A OIRSE
 EL MINUET. LOS DOS SE LEVANTAN Y LO
 BAILAN EN PAREJA) (9)

La completa paralización que señala el autor al principio, para transformarla inmediatamente en una danza de un minuet entre dos hombres en un parque, convierte la escena en grotesca, no sólo por movimientos del hombre-títere, sino por la fusión de elementos contradictorios; un minuet, dos hombres-títeres de nuestra época y, como ámbito, un parque en "un sueño".

Hemos de destacar el papel que desempeña la música en esta obra, que el autor especifica como un minuet; sabido es que el minuet es una danza elegante que estuvo de moda en Alemania en el S. XVIII; se baila en parejas y sus movimientos son graciosos y delicados, la música que acompaña dicha danza recibe el mismo nombre. Ambas son elementos conocidos y familiares en el campo del arte; de hecho no son nada desconcertantes o extraños a nuestro mundo. Pero, en esta obra, la música va a dejar de ser conocida y familiar, para convertirse en una fuerza externa que gobierna a los personajes. Es la música del minuet la que sirve de fondo para el inicio de la obra, mientras juegan los personajes a ladrones y policías siguiendo el compás; la misma música del minuet interrumpe el diálogo del REPORTERO y el MILLONARIO y los obliga a bailar la escena descrita. La caja de música que el MILLONARIO sueña, toca el mismo minuet y con esa música baila la mujer que le arranca el corazón. Se va transformando en una fuerza avasalladora y amenazante:

MILLONARIO: Después de esa noche, la caja de música se volvió cada vez más siniestra, arrastrándome al compás de su minuet a un horrible precipicio en donde la mujer de las mariposas me despedazaba sin misericordia... (10)

La música de minuet vuelve a escucharse cuando sirve de fondo musical para la entrada de la MANICURISTA, —la muerte—:

(VUELVE A OIRSE EL MINUET. APARECE LA MANICURISTA DEL TIPO Y ACTITUDES ARISTOCRATICAS, VISTE CON ELEGANCIA UNA ESPECIE DE TUNICA GRIEGA ADORNADA CON MARIPOSAS BLANCAS).... (11)

La muerte ha sido personificada en dos delicadas figuras femeninas: la bailarina que danza el minuet de la caja de música y la MANICURISTA, elegante y aristocrática, que se convierte en torturadora. Una integración de elementos que pertenecen a ordenaciones distintas y que, fusionados, nos dan un resultado grotesco.

LA MANICURISTA hace notoria una delicadeza y ternura de mujer afable y jovial:

MANICURISTA: (TERMINA DE SACAR DEL MALETIN TODA CLASE DE INSTRUMENTOS DE TORTURA)
Donde nos quedamos ayer abuelito?

MILLONARIO: En el accidente... (12)

Para luego convertirse en una cruel torturadora que contrasta con su prestancia física:

MANICURISTA: Exacto. Veo con mucho agrado que no ha perdido la memoria. Y esto es vital para realizar el viaje con éxito.
(DURA) ¡La mano! (TOMA LA MANO DEL MILLONARIO, CON UNA TENAZA COMIENZA A ARRANCARLE LAS UÑAS) ¡Vamos abuelo! ¡Abuelo!

¡Lágrimas, todas las que quiera;
pero no le permito ni un solo
gemido... ¡Vamos! ¡vamos!
(ENERGICA) Qué pasa con esta
uña que no sale! ¡Bueno, la
quitaré con todo y dedo! (LE
ARRANCA EL DEDO) (13)

LA MANICURISTA continúa torturando al MILLONARIO
hasta que fallece:

MANICURISTA: ... (ORDENA) ¡La lengua abuelo!
(EL MILLONARIO APENAS SE
MUEVE, ELLA LE CORTA LA
LENGUA) Ya está. Ahora, una
buena siesta, abuelito. Se la ganó.
Vamos, duerma... (VA GUARDAN-
DO TODOS SUS INSTRUMENTOS
EN EL MALETIN) Ha sido un viaje
maravilloso, abuelo. Terminamos
juntos cuando el día se ha fugado
pero aún no comienza la noche...
No, no comienza la noche... No
todo el mundo tiene la suerte suya.
(LO ACARICIA) así me gusta,
abuelo. Descanse... qué pena que
nunca más volveremos a vernos...
(AL REPORTERO) Bueno, señor
Martín, hasta pronto... (SALE
TARAREANDO EL MINUET). (14)

Una voz de mujer en la escena a oscuras llama al REPORTERO.
Cuando ésta se ilumina, se nos muestra la MANICURISTA lista para
iniciar el trabajo de la tortura con Roberto —EL REPORTERO—.
Después de oírse una serie de voces y proyecciones en pantalla de
rostros y cuerpos decapitados, LA MANICURISTA y EL REPORTERO
danzan el minuet y se inicia de nuevo la tortura. Dice la acotación:

(FINALMENTE SOLO UNA VOZ DE MUJER LO LLAMA EN LA OSCURIDAD. DE GOLPE SE VUELVE A ILUMINAR LA ESCENA. EN EL CENTRO ESTA LA MANICURISTA LLAMÁNDOLO. SU MALETIN ABIERTO ESTA SOBRE LA BANCA)

MANICURISTA: Comenzamos...?

(BAILAN EL MINUET MIENTRAS AL FONDO LAS VOCES SE REPITEN.) (15)

Terrible y angustiante resulta ser esta obra que se ha ido convirtiendo en una pesadilla: torturas, mutilaciones, voces nocturnas, imágenes de rostros desfigurados y cuerpos decapitados, un minuet que se baila delicadamente y una fina y elegante mujer autora de todo este tormento.

Lo macabro y lo terrorífico de la obra acongoja y estremece; estas emociones son producto de la configuración grotesca de la misma.

NOTAS

- (1) KAISER, Wolfgang. Lo Grotesco su Configuración en Pintura y Literatura. Editorial Nova. 1964, p. 225.
- (2) Ibid. p. 20
- (3) CARRILLO, Hugo. Mortaja, Sueño y Autopsia para un teléfono. Ediciones Teatro Club. Guatemala 1973. p. 51.
- (4) Ibid. p. 58
- (5) Ibid. p. 48
- (6) Ibid. p. 56
- (7) Loc. cit.
- (8) Loc. cit.
- (9) Ibid. p. 47
- (10) Ibid. p. 58
- (11) Ibid. P. 62
- (12) Ibid. p. 65
- (13) Ibid. p. 66
- (14) Ibid. p. 69
- (15) Ibid. p. 70

4.4 AUTOPSIA PARA UN TELEFONO

Hugo Carrillo trata en esta obra uno de los temas fundamentales de lo grotesco como es la inarmonía de ser y parecer; esa lucha constante entre la apariencia que aleja al hombre de sí mismo y lo aísla de la realidad. Los personajes, LA ACTRIZ, EL AUSENTE, EL REBELDE, PASAJERO I y PASAJERO II. La ubicación espacial de la pieza dramática: "LUGAR... UN PARQUE MAS ALLA DEL MAR". El título de la obra: Autopsia para un Teléfono. Sólo estos elementos que contienen onirismo, irrealidad, misterio y muerte, permiten situar a esta obra dentro del grotesco.

"UN PARQUE... MAS ALLA DEL MAR", como indica la primera acotación; nos refiere a una estancia más allá de la vida, en donde un aparato telefónico sirve para responder las llamadas que se escuchan no sólo de ese aparato sino de distintas partes, incluida la platea. EL AUSENTE, es decir, el que no existe, el que se fue, no sabe por qué está ahí ni para qué está en el LUGAR. EL REBELDE, inconforme con todo lo que le rodea, no es nada más que un fracaso en sus intentos de ajustes y adaptación y cree haberse encontrado a sí mismo a través de la marihuana; LOS PASAJEROS son los mensajeros de la muerte.

Este resumen esquematizado de la obra refiere la intención del autor de obtener una fusión de elementos heterogéneos —ni confusa ni caótica sino inmersa—, en precario equilibrio, dentro de la fragmentación de un mundo que ha perdido sus proporciones; esta fusión de heterogéneos conforma el ambiente y el clima de lo grotesco en que transcurre la intemporalidad de esta pieza dramática.

LA ACTRIZ juega con los personajes y domina la escena, viste túnica, responde a todas las llamadas telefónicas y se adorna con un collar larguísimo; ella es la que lleva las cuentas de todos; ella es exagerada, misteriosa y siniestra:

ACTRIZ: Desgraciadamente esta es solo una estación.

AUSENTE: Una estación? No puede ser.
Yo no vine aquí por casualidad,
sabe? Vine porque...
Bueno, vine a...

ACTRIZ: (RIENDO) A quedarse?

AUSENTE: Bueno, a descansar. Así me
dijeron. A olvidarme de las
colinas y de la niebla y de
la gente. Sobre todo de la
gente... (1)

Desde el inicio de la obra, ella trata de desenmascararse, pero no puede, puesto que para vivir —actuar, para ella— tiene que ajustarse a lo establecido, adaptarse a las rigideces de un sistema que aparentemente la protege, pero que en realidad la aíslan:

ACTRIZ: ... Actriz Stanislavskyna.
¡Claro! Sigo las técnicas
del método. Cómo? no
conoce el método? (CON
UN GRITITO AGUDO Y
EXAGERADO) ¡Qué
horror! ... (2)

Esta situación la conduce a una soledad dolorosa que la obliga a terminar su papel cuando finaliza la obra clamando a gritos por su identidad:

ACTRIZ: ...ya no puedo más! ¡Ya no
quiero seguir actuando a ser
lo que no soy! ¡Basta de
engaños! ¡Basta de farsa!
¡Quiero ser yo misma!
Recorrer por una vez mi

verdadero camino! ¡Oír mi
verdadera voz! ¡Ser yo misma! (3)

Toda esta secuencia dramática va acompañada por la creciente mezcla de sonidos "de un sonido distinto", como señala el autor, el del aparato telefónico, común y conocido, que al mismo tiempo se oye por todas partes, confirmando la desesperación de LA ACTRIZ:

ACTRIZ: (TIRA LA CAJA Y SE ESPARCEN
POR EL ESCENARIO PAPELES Y
FOTOGRAFIAS)... sin escenarios...
sin textos...sin público... sin afeites...
sin pelucas... sin utilizaría... sin
adornos... ¡Ser yo misma!
¡Sólo yo misma! (SE QUITA LA
PELUCA. TIRA LOS ADORNOS
SE DESGARRA LA ROPA, SE
QUEDA DESNUDA MIENTRAS
LLAMAN TODOS LOS TELEFONOS)
¡Sólo quiero ser yo misma! ¡Ser yo
misma! ¡Sólo yo misma! (4)

En esta forma, el autor selecciona elementos e ingredientes para lograr su propia fusión de heterogéneos, cuyo contenido es que los seres humanos son extranjeros, siempre extraños a sí mismos y forasteros para los demás, confirmando así el problema del ser y el parecer característicos del teatro grotesco. Logra en esta forma el distanciamiento de la realidad y la falta de comunicación:

ACTRIZ: Le parecerá absurda mi pregunta...
y por favor, discúlpeme si le impor-
tuna... pero... hay algo en usted que
me hace sospechar que... bueno...
que es extranjero. Tiene un aire...
extraño... misterioso, diferente...
curioso... no sé... no le puedo

precisar lo que es... pero lo tiene...
usted es... no, no me lo diga...
usted es forastero?

AUSENTE: Uno siempre es forastero. Para
uno mismo y para los demás.
Digo forastero por decir...forastero.
Está claro?

ACTRIZ: ¡Clarísimo! Uno siempre es un
forastero... un extraño... un pa-
sajero... un ausente de sí mismo...
una imagen distinta de lo que cree
ser... (TEATRAL) ¡Todos somos
tan forasteros! (5)

El autor utiliza la reiteración en los juegos de máscara-rostro, de diálogos y de irónicas afirmaciones para lograr la caricatura de una tragedia en la Autopsia para un Teléfono. Irónicamente resalta la espontaneidad de sus personajes al repetir el diálogo inicial en las escenas de los personajes AUSENTE Y REBELDE:

(EL AUSENTE LLEVA UN TATUAJE EXTRAÑO
EN EL BRAZO. RECOGE LA CAJA)

ACTRIZ: (TEATRAL) ¡Muchas gracias!

AUSENTE: (ENTREGANDOSELA) No me
las dé. No vale la pena.

ACTRIZ: (SIN CAMBIAR DE ACTITUD)
Y por qué debo reprimir algo
que nace tan espontáneo de mi
corazón? (MUY TEATRAL) ¡Soy
táannnn espontánea.

En la repetición de estas acciones y parlamentos resalta lo risiblemente doloroso de un juego sin importancia, que le da el carácter de lo grotesco. Sin embargo, EL REBELDE también es opositor y se contradice contradiciendo a la ACTRIZ:

ACTRIZ: ¿Qué le pasa? No puede o no le gusta actuar?

REBELDE: De gustarme me gusta, pero...

ACTRIZ: No es difícil. Purebe. (HACE GARGARAS IMAGINARIAS Y HABLA DESPUES CON VOZ GRAVE Y TEATRAL)
Vamos! ¡pruebe!

REBELDE: He tratado. Me esforcé lo más que pude, créamelo... pero... ahora no veo razón para seguir esforzándome. Prefiero ser yo mismo, sabe? Aunque suene extraño. Está claro? (7)

EL REBELDE se convierte en paradigma del hombre aquejado y en deformación por las absurdas exigencias de lo social, que convierten su existencia en una permanente actuación, y fracasa en sus intentos de encontrarse a sí mismo:

REBELDE: Y por qué debemos aceptar las creencias y los mitos de una sociedad que ha convertido al hombre en una caricatura de sí mismo? (GRITA) ¡Yo no quiero ser una caricatura de mí mismo! (8)

Este personaje fracasa. Es muerto por las ametralladoras de los PASAJEROS a una indicación de la ACTRIZ:

ACTRIZ: ¡Fuego! (LOS PASAJEROS EMITEN
SONIDOS DE AMETRALLADORAS.
EL REBELDE SE ESTREMECE EN
CONVULSIONES). (9)

Este personaje ha intentado quitarse la máscara; pero hemos señalado ya que en el teatro grotesco máscara y rostro son indivisibles.

A este respecto dice Claudia Kaiser-Lenoir:

“El fracaso de los héroes grotescos parte de la existencia de una realidad interna que se opone constantemente a lo exterior social”. (10)

NOTAS

- (1) CARRILLO, Hugo. Mortaja, Sueño y Autopsia para un Teléfono. Ediciones Teatro Club 1973. Guatemala. p. 90.
- (2) Ibid. p. 83
- (3) Ibid. p. 117
- (4) Ibid. p. 118
- (5) Ibid. p. 87
- (6) Ibid. p. 86 y 99
- (7) Ibid. p. 102
- (8) Ibid. p. 109
- (9) Ibid. p. 112
- (10) KAISER LENOIR, Claudia. El Grotresco Criollo; Estilo Teatral de una Epoca. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 1977. p. 64.



El Corazón del Espantapájaros.

4.5 EL CORAZON DEL ESPANTAPAJAROS

Hugo Carrillo elabora su segunda obra teatral dentro de la estructura convencional de los tres actos al igual que La Calle del Sexo Verde. Los personajes, en número de quince, están divididos por el autor en dos áreas de acción: los personajes de la comedia y los personajes del circo.

Aparentemente la estructura se complica por esta división de niveles de acción, pero en el transcurrir de la obra resalta el hecho de que Carrillo utiliza la técnica de "el teatro en el teatro" como el andamiaje en el cual va a descansar el desarrollo de su pieza dramática.

Los planos de ilusión son dos y están perfectamente delimitados, lo que impide cualquier confusión en el lector o el espectador. Esta definida alternancia de lo trágico, (la comedia en la obra) y la comedia (representada por el circo), nos lleva a la estructura de la tragicomedia clásica de la cual ya dijimos en capítulo aparte, que constituye una mezcla de contrarios que corresponde a la multifacética vida del hombre.

En El Corazón del Espantapájaros, la posibilidad de apreciar por separado el aspecto trágico de la vida del aspecto cómico, se hace posible gracias precisamente a la técnica de "el teatro en el teatro".

Las acciones teatrales que el autor ha delimitado obligan a los personajes a pertenecer a una de las dos acciones, y ello les impide convertirse en personajes grotescos, porque ninguno presenta una indivisible dualidad entre ser y parecer.

Nos atrevemos a afirmar entonces que esta obra de Carrillo pertenece a la línea de la tragicomedia clásica por la alternancia de los elementos cómicos y trágicos; además de estar incluido en su temática el amor trágico, que aparece por primera vez en una de las obras de este autor.

Los personajes del circo, Rosenda la Trapecista y Sandokán el Faquir, interpretan para la comedia a Juana una muchacha del pueblo y a Domingo, un cirquero enamorado de Juana. Ambos se conocen y aman; Domingo joven lleno de ideales añora una revolución y distribuye volantes; ambos son apresados por causa de dichos volantes que incitan a la rebelión. Domingo es torturado y muerto; Juana violada y muerta de un tiro cuando, enloquecida, trata de huir de la estación de policía. El amor, que por primera vez aparece en las obras del autor estudiado, se convierte en una tragedia y no llega a realizarse.

Por intermedio de los personajes del circo, de suyo portadores de alegría, fiesta y fanfarrias, el autor presenta la sátira política y social que constituye la temática de la obra. Cada una de las canciones que los payasos y otros de los personajes del circo entonan, encierra una crítica a situaciones, personajes o abusos de autoridades en general:

RABANITO: Y así les pido
 con toda mi alma
 sus centavitos
 o un pantalón. . .

 O que el Congreso
 me los remiende
 como si fuera
 Constitución . . . (1)

O en las siguientes canciones de los personajes circenses:

Triste pueblecito el nuestro
 muy tranquilo y muy callado
 casi siempre el más ladrón
 lo elegimos diputado . . .

En la tienda están vendiendo
 dos loritos desplumados
 que parecen el retrato
 de políticos frustrados. (2)

Dentro de la clara clasificación de traticomedia en que se ubica la obra en estudio, se deben señalar además rasgos del teatro grotesco que aparecen en ella, tales como: los payasos y sus máscaras como instrumentos del distanciamiento de la realidad:

(LOS PAYASOS SE ADELANTAN
DANDO SALTOS Y VOCES)

Quienes con su servidor RABANITO TERCERO serán los personajes más trágicos de la obra. Porque no olviden señores, que cuando el payaso ríe . . . (TODOS RIEN ESCANDALOSAMENTE) Es porque le duele el alma . . . (3)

Es peculiar el estilo de señalar a ciertos personajes con características de animales de la noche o de lo siniestro, la rata y el vampiro, rasgo que hace suyo el teatro grotesco y que lo encontramos en el siguiente diálogo:

POLICIA 2o. (BURLON) Sí, vampiro. Lo que usted diga. (RIENDO) Grrr...

POLICIA 1o. No me digás así, porque bien sabés que no me gusta. Y apurate. (SALE)

POLICIA 2o. ¡Grrr...! ¡Grrr...! ¡Sangre! ¡Yo quiero sangre!
(4)

O en la acotación que se refiere a la entrada de SOCORRO a la oficina de RICARDO en el segundo acto y que dice:

(POR LA PUERTA ASOMA SU
CARA DE RATA LA VIEJA
SOCORRO) (5)



La tragicomedia en El Corazón del Espantapájaros. 1972.

Para resumir, se puede decir que El Corazón del Espantapájaros es la obra menos grotesca de Hugo Carrillo, porque su temática encierra una sátira de crítica político-social; los personajes no presentan un conflicto de dualidad entre el ser y parecer; el uso de las máscaras —en este caso los payasos— sirven más bien para acentuar sus características como tales. Sin embargo, únicamente ellos podrían considerarse personajes grotescos por cuanto su trabajo les obliga a presentar siempre el lado alegre de la vida, sin importar la tragedia que puedan llevar por dentro.

Lo tragicómico no enfatiza la dualidad de ser y parecer, sino que se alternan uno a uno sus dos componentes; y, por último, el amor tiene una solución trágica que no corresponde a ninguna de las características que hasta ahora hemos indicado como pertenecientes al teatro grotesco.

Es así como consideramos a El Corazón del Espantapájaros, como una tragicomedia con rasgos grotescos.

NOTAS

- (1) CARRILLO, Hugo. El Corazón del Espantapájaros. Ediciones Teatro-Club de Guatemala. Editorial de la Municipalidad. 1973. (p. 88)
- (2) Ibid. p. 143-144
- (3) Ibid. p. 91
- (4) Ibid. p. 138
- (5) Ibid. p. 120

5. FICHAS TECNICAS

LA CALLE DEL SEXO VERDE

Número de actos: tres. Número de personajes: dieciseis. Acción: una ciudad. Una calle. Una noche. Se estrenó el 11 de abril de 1959 en el Conservatorio Nacional de Música, dentro de la Primera Temporada de Autores jóvenes patrocinada por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. En su versión definitiva, fue presentada en el Teatro de la Universidad Popular por Teatro-Club de Guatemala, el 11 de Mayo de 1972. Publicada por Editorial de la Municipalidad 1973. Personajes:

LA MUJER DE VERDE
 LA LIMOSNERA
 EL VIGILANTE
 LA FLORISTA
 EL HOMBRE DE NEGRO
 EL ADOLESCENTE
 EL AMIGO DEL ADOLESCENTE
 ELLA
 EL
 LA NIÑA
 LUSTRADOR 1o.
 LUSTRADOR 2o.
 LUSTRADOR 3o.
 LUSTRADOR 4o.
 EL HOMBRE DE LA BICICLETA
 LA MUJER DE LOS ZAPATOS ROJOS

Sinopsis de la obra: Primer Acto. Se inicia la obra con la aparición del muchacho de la guitarra quien canta una canción y desaparece. Inmediatamente después surgen LA MUJER DE VERDE Y LA LIMOSNERA. LA MUJER DE VERDE, relata a la LIMOSNERA con que hombres se ocupó la noche anterior

y cómo la golpea su marido; LA LIMOSNERA le cuenta que no ha comido y que durmió en el basurero en donde un perro la mordió. LA LIMOSNERA habla con frases bíblicas acerca de una transformación. Se les une LA FLORISTA Y EL VIGILANTE de la fábrica de aguardiente, quien echa a la MUJER DE VERDE del lugar, pero con la cual desea acostarse; LA LIMOSNERA le hace ver su hipocresía, le señala que no es mas que un borracho, y lo invita a hacer el amor con ella.

EL HOMBRE DE NEGRO espera la llegada del ADOLESCENTE.

El joven llega retrasado y EL HOMBRE empieza a interrogarlo acerca de su familia y homosexualismo. EL ADOLESCENTE le informa que sus padres están dedicados a sus propias vidas, sin importarles lo que él haga. El joven vive en casa de su tío cuando sus padres viajan, este tío lo inició en la vida homosexual. Un amigo del adolescente, quien va en busca de un libro de Zoología, los interrumpe y pretende convencer al ADOLESCENTE de ir a estudiar para preparar exámenes. EL HOMBRE invita a ambos a su apartamento; EL AMIGO no acepta y se despide. EL ADOLESCENTE vacila, pretende irse con el AMIGO, EL HOMBRE DE NEGRO lo detiene amenazándolo con informar a sus padres y compañeros de su vida homosexual. LA LIMOSNERA los interrumpe pidiendo limosna AL HOMBRE; éste se la niega. LA LIMOSNERA aconseja al ADOLESCENTE que vuelva a su casa y deje las malas compañías. EL ADOLESCENTE decide irse con EL HOMBRE DENEGRO.

LA MUJER DE VERDE invita a la LIMOSNERA a tomarse un trago en la cantina.

Segundo Acto: ELLA, sentada sobre un promontorio de piedras trata de arreglar el tacón de su zapato. EL, impaciente, se pasea y mientras tanto discuten agresivamente acerca del problema en que están envueltos, el embarazo, la falta de dinero

para afrontar el nacimiento de un hijo, las complicaciones que eso les acarrearía y sobre todo el que no tienen ningún deseo de tenerlo, por ello van a buscar quien practique el aborto a la muchacha. LA FLORISTA interfiere en esta discusión ofreciendo sus flores y hablando de sus tres hijas a quienes dice querer mucho. ELLA le pide el dinero que EL usualmente sustrae de la oficina a cambio de desaparecer de su vida. EL, le entrega el dinero y se va. ELLA le obsequia parte del dinero a LA FLORISTA y decide tener el hijo para entregarlo a una pareja adinerada de la cual ha hablado LA FLORISTA. Entra LA NIÑA y le comunica a su MADRE —LA FLORISTA— que su hermanita se ha puesto grave a consecuencia de las medicinas que le dio el curandero y que una vecina la ha llevado al hospital. LA FLORISTA deja a su hija vendiendo las flores. Entra LA LIMOSNERA y pide a LA NIÑA que la adorne con las flores para jugar a descubrir el alma de los hombres. Una vez ataviada con las flores, sale guiada por LA NIÑA anunciando la procesión del hambre.

Tercer Acto: EL VIGILANTE recoge los zapatos de ELLA y piensa regalárselos a LA MUJER DE VERDE a cambio de que se acueste con él. Se va a la cantina. Entran los LUSTRADORES 1o., 2o., y 3o., hablando de ir al estadio. EL LUSTRADOR 1o. no los acompañará porque tiene que esperar a su hermano para ir juntos a comprar un regalo a su madre con motivo del Día de la Madre. Les cuenta a los LUSTRADORES 2o. y 3o. que su madre es viuda, que trabaja mucho y que ahora no está en casa porque se ha ido a la granja de sus antiguos patrones que le regalan dinero y le dan algún trabajo. Finalmente se van los LUSTRADORES 2o. y 3o. Llega el hermano, LUSTRADOR 4o. Aparece LA NIÑA Y LA LIMOSNERA. Luego LA MUJER DE LOS ZAPATOS ROJOS y EL HOMBRE DE LA BICICLETA. Discuten, LA MUJER DE LOS ZAPATOS ROJOS le dice al HOMBRE que ya no quiere seguir engañando a sus hijos, haciéndoles creer que está en la granja cuando en realidad está con EL. EL HOMBRE no accede a enterrar a los hijos de las relaciones de ambos y la deja. LOS LUSTRA-

DORES han oído la conversación, reconocen a su madre; uno de los hermanos quiere seguir a la pareja y verificar si es su madre; el otro lo convence de que no lo haga y lo invita a gastarse el dinero del regalo en la cantina y con mujeres. Entra el VIGILANTE disimulando su borrachera. Se lleva a LA NIÑA para acostarse con ELLA y le regala los zapatos. LA MUJER DE VERDE, riendo a carcajadas le hace coro a la LIMOSNERA en sus predicciones. Finalmente entra el muchacho de la guitarra cantando.

EL RUEDO DE LA MORTAJA

Número de actos: uno. Número de personajes: tres. Lugar de la acción: un parque al caer la tarde. Estrenada por el Teatro-Club de Guatemala en el Teatro de la Universidad Popular en el Décimo Festival de Teatro Guatemalteco, el 3 de Noviembre de 1972. Publicada por Ediciones Teatro-Club. Talleres de Serviprensa Centroamericana. Personajes:

EL VIEJO DE LA BOTELLA, un borrachín.

EL VIEJO DE LAS COLILLAS, otro borrachín.

LA VIEJA COQUETA, muy pintarrajeada.

Sinopsis de la obra. En un parque, dos viejos borrachos beben, fuman y conversan sobre borracheras anteriores y discuten largamente si el hermano de uno de ellos vive o no en un determinado edificio. Para salir de dudas le preguntan a una Vieja Coqueta —la muerte— que pasea cerca de ellos; la vieja les aclara que el hermano ya no vive en el edificio porque se casó con ella el día anterior. Enterados de esto, los dos viejos hablan de la muerte del hermano. Se oye el ruido de un tren, del cual dicen los llevará a lo nocturno y al silencio. El ruido del tren invade la escena, uno de ellos canta, se ríen ambos, lloran y caen de rodillas vencidos, mientras el ruido del tren se hace cada vez más fuerte.

UN SUEÑO PROFUNDO Y VACIO

Número de actos: uno. Número de personajes: tres. Lugar de la acción: un parque en un sueño. Publicada por Ediciones Teatro-Club Talleres de Serviprensa Centroamericana. Estrenada por el Teatro-Club de Guatemala en el Teatro de la Universidad Popular en el Décimo Festival de Teatro Guatemalteco, el 3 de noviembre de 1972.

Personajes:

EL MILLONARIO
EL REPORTERO
LA MANICURISTA

Sinopsis de la obra. La obra sucede en un parque, en donde están reunidos un millonario —próximo a morir— y un reportero, que está tratando de averiguar qué hace EL MILLONARIO todos los días en el parque, y porqué ha contratado gente que vigila para que nadie se le acerque. EL MILLONARIO quiere que EL REPORTERO se aleje, porque ya va a llegar la hora de su cita; EL REPORTERO decide quedarse y averiguar el secreto DEL MILLONARIO. Aparece LA MANICURISTA, que es quien espera AL MILLONARIO; éste se dedica a torturarlo hasta que finalmente muere. EL REPORTERO que ha observado lo que le sucede AL MILLONARIO y que ha intervenido en los diálogos con LA MANICURISTA, es llamado por ella —que es la muerte—, para empezar con él su tratamiento.

AUTOPSIA PARA UN TELEFONO

Número de actos: uno. Número de personajes: cinco. Lugar de la acción: un parque. . . más allá del mar. Publicado por Ediciones Teatro-Club Talleres de Serviprensa Centroamericana. Estrenada por el Teatro Club de Guatemala en el Teatro de la Universidad Popular en el Décimo Festival de Teatro Guatemalteco, el 3 de Noviembre de 1972. Personajes:

LA ACTRIZ STANISLAVSKYANA.

EL AUSENTE.

EL REBELDE.

UN PASAJERO

OTRO PASAJERO.

Sinopsis de la obra. La actriz ve las fotografías de la caja que tiene en las manos y contesta las diferentes llamadas que hace el teléfono. Cuando rompe una determinada fotografía, hace su entrada EL AUSENTE, quien le hace una reseña de lo que fue su vida en San Francisco California, y haciendo teatro en el teatro, revive con la actriz pasajes que podrían haber sido los del AUSENTE y en los que aparece como un degenerado y asesino de mujeres. La actriz lo condena a seguir caminando y lo sacan en camilla los dos pasajeros. Continúa LA ACTRIZ viendo las fotografías. Rompe otra vez una de ellas y hace su entrada EL REBELDE, personaje que haciendo teatro en el teatro pretende cambiar la obra y habla por teléfono con el autor. Explica a la ACTRIZ las razones de su rebeldía: su juventud, la falta de fe en los valores tradicionales, la violencia que azota su país, su deseo de ser el mismo y dejar de hacer teatro; trata de convencer a la ACTRIZ de que sea ella misma; pero ella se asusta, llama a los pasajeros que entran a torturar al REBELDE hasta que finalmente lo matan. Por último la ACTRIZ se queda sola tratando de ser ella misma.

EL CORAZON DEL ESPANTAPAJAROS

Número de actos: tres. Número de personajes: quince.
Acción: en un pequeño pueblo de Guatemala. Se estrenó el 13 de julio de 1962 en el Conservatorio Nacional de Guatemala, por la Compañía de Teatro La Gaviota. Publicada por Editorial de la Municipalidad 1973. Personajes:

ROSENDA Y JUANA
SANDOKAN Y DOMINGO
ROSALINDA Y CARLOTA
LA GRAN DORITA Y SOLEDAD
ZULAIMA Y LUCIA
FARNESIO Y ESTEBAN
RABANITO Y POLICIA 1o.
PIRULI Y POLICIA 2o.
TONINO Y POLICIA 3o.
PAPALINA Y POLICIA 4o.
GOLIATH Y CANDELA
LA CULONA DEL MATAPECADO Y
SOCORRO
LA MUERTE QUIRINA Y RICARDO

Sinopsis de la obra: Primer Acto. Los artistas integrantes de un circo pobretón llegan a un pueblo y preparan su tablado para realizar la presentación de sus principales artistas y anuncian el número con el cual participan. Inmediatamente hacen saber al público que interpretarán una comedia y a la vista del público se cambian de vestuario y se transforman en los personajes del pueblo que están pasando por un período de inquietud y zozobra ante unos volantes que aparecen por todas partes y por medio de los cuales se incita a los habitantes del lugar a derrocar la tiranía y a unirse a la lucha.

Segundo Acto: Los personajes principales de la obra son hechos prisioneros, entre ellos el dueño de la imprenta y

una pareja de jóvenes; el cirquero y una muchacha del pueblo, quienes se aman y han pensado en casarse cuando el circo termine su temporada. El joven cirquero es quien reparte los volantes y la policía encuentra un paquete de éstos en poder de la joven muchacha. Ambos son hechos prisioneros. En medio de este acontecer se intercalan intervenciones del circo con canciones y desfiles.

Tercer Acto: Los dos prisioneros hombres son torturados y mueren. La joven muchacha es violada por varios prisioneros y al dejarla en libertad ha perdido el juicio, sale corriendo y le disparan. El jefe de la policía es ascendido a Director General y los personajes del circo finalizan la obra con canciones de despedida y gran jolgorio.

6. ADAPTACIONES TEATRALES Y OTRAS OBRAS DEL AUTOR

Se hace obligado en el presente trabajo, mencionar la obra dramática completa de Hugo Carrillo, con el objeto de tener una visión panorámica de la misma.

Además de las cinco obras analizadas en las cuales fueron señalados los elementos grotescos en que se apoya la construcción dramática de cada una de ellas, el autor se ha interesado por obras de la narrativa guatemalteca y latinoamericana para adaptarlas y poder llevarlas a escena, o bien, ha renovado y actualizado obras del teatro clásico español para que el joven estudiante acepte y aprecie las calidades de este teatro sin resistencia, o ha tomado obras de autores extranjeros y las transforma y ubica dentro del contexto de un teatro acorde a las circunstancias de nuestro país.

Si tomamos en cuenta lo arriba mencionado, se puede hacer una clasificación que nos permita situar la producción teatral de Hugo Carrillo de la siguiente forma:

OBRAS ORIGINALES

La Calle del Sexo Verde	Teatro Grotesco
El Ruedo de la Mortaja	Teatro Grotesco
Autopsia para un Teléfono	Teatro Grotesco
El Corazón del Espantapájaros	Tragicomedia con rasgos grotescos.
La Herencia de la Tula	Comedia
Juegos de Micos, Pericos y Merolicos	Comedia

OBRAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ADAPTADA AL TEATRO

El Lazarillo de Tormes
 Juegos de Cascaritas y Cascarones, inspirada en Las Aceitunas, paso de Lope de Rueda.

OBRAS TEATRALES EXTRANJERAS ADAPTADAS

La Cama Redonda, de A. Schnitzler.

Un Idilio Ejemplar, de F. Molnar.

ADAPTACIONES DE NOVELAS

El Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias.

La Hija del Adelantado, de José Milla.

María, de Jorge Isaacs.

COLLAGE TEATRAL

El Mundo Mágico de Miguel Angel Asturias. Texto de la obra poética, teatral y narrativa de Miguel Angel Asturias.

Se explica así que para el presente trabajo, únicamente se tomaran las obras propias del autor, de lo contrario, habría que haberse remitido a la fuente original de las adaptaciones teatrales, asunto que hubiera desvirtuado el objetivo final de esta tesis. Tampoco se analizaron las dos obras tituladas por el propio autor como comedias, porque de suyo poseen la estructura y elementos que le son propios a la comedia.

7. CONCLUSIONES

1. Las cinco obras estudiadas del autor Hugo Carrillo poseen una estructura que descansa en los elementos del teatro grotesco, tales como:

- a) Temática del ser y parecer,
- b) Fracaso de los personajes al intentar separar la máscara del rostro,
- c) No correspondencia entre individuo y sociedad,
- d) Lo tragicómico,
- e) El uso de máscaras,
- f) Presencia de lo nocturno y lo macabro,
- g) La sátira,
- h) Mezcla de incompatibles,

2. Hugo Carrillo es por lo tanto un autor guatemalteco cuyos rasgos de estilo corresponden al teatro grotesco.

3. Las siete obras originales del autor Hugo Carrillo pueden clasificarse de la siguiente manera:

La Calle del Sexo Verde	Teatro Grotesco
El Ruedo de la Mortaja	Teatro Grotesco
Un Sueño Profundo y Vacío	Teatro Grotesco
Autopsia para un Teléfono	Teatro Grotesco
El Corazón del Espantapájaros	Tragicomedia con rasgos grotescos
La Herencia de la Tula	Comedia
Juegos de Micos, Pericos y Merolicos	Comedia

4. El Teatro es un hecho creativo, dinámico y vital que posee sus propios valores y técnicas, independientemente de la literatura dramática.

5. El hecho teatral, como fenómeno creativo en el escenario, incide directamente en la literatura dramática para renovarla, modificarla y enriquecerla.
6. El teatro, como fenómeno creativo que incide en la literatura, da origen constantemente a nuevas formas, géneros o modalidades de la obra dramática que se escapan a la clasificación tradicional de este género.
7. Si el estilo del teatro grotesco se da en un autor actual, se puede inferir que otros autores guatemaltecos posean las mismas características de estilo en su propia obra dramática.
8. Lo grotesco es un hecho estético que se da a nivel de autor, de obra y de percepción de la misma.
9. Lo grotesco como hecho estético merece estudios acuciosos en literatura y en las demás ramas de la creación artística en donde pueda presentarse.
10. La investigación y estudio del teatro guatemalteco es hasta ahora muy escaso y merece mayor atención por parte de profesionales y estudiosos del arte y las letras.

8. APENDICE

8.1 ENTREVISTA CON HUGO CARRILLO

—Hábleme de su familia. Quiénes eran y cómo fueron sus padres?

Yo tuve una familia muy caótica. Muy contradictoria. Liberal Pero no liberada. Mi padre era un médico con grandes dotes para el bisturí y las mujeres. Pero no para la política. Y le encantaba. Y por ello fue a la cárcel en diversas oportunidades. Nunca le fue bien ni con las mujeres ni con la política. El soñaba. Era básicamente un soñador. Ellas no. Y menos la política. Mi madre era un General de Brigada en busca de tropa. Y la consiguió con sus hijos. Y como tales los manejó. Fuimos una pequeña tropa que respondía diligente a la orden más sutil aplicada militarmente con un levantar la ceja o una movida de ojos. Ya no digamos cuando ella utilizaba métodos más obvios. Así crecimos de pueblo en pueblo, unas veces siguiendo a mi papá, medio exiliado en hospitales departamentales; otras, huyendo de él a la voz de mando de nuestro general asimilado. Después, cuando él murió, ella se dió de baja, seguramente cansada de tanta batalla mal ganada y peor llevada. Y tuvo la buena ocurrencia de trasladar su campamento a los Estados Unidos. Allí se quedó y con el andar del tiempo se convirtió en una American girl, práctica pragmática y ajena a mí, y a mi vida. Y por supuesto a mi teatro que nunca aprobó.

— Acaba de mencionar que como familia seguían a su padre de pueblo en pueblo, según en donde ejerciera su profesión de Médico; eso me indica que usted no nació en la Capital, ¿o estoy equivocada?

Dónde, cómo y porqué nació? Por una equivocación fue todo. Yo estaba muy contento donde estaba. Pero se me hizo venir a "rodar tierras" y aquí estoy. Nací —todo equivocado— cuando ellos hicieron un armisticio breve en Cobán en 1928. Pero eso duró poco. Y casi recién nacido, allá vamos por las carre-

teras de 1928 huyendo despavoridos de la metralleta enemiga a la capital a un internado, una especie de Auschwitz versión Liceo Francés. Y después de dos años en ese campo de concentración, nuevo armisticio y directo a Retalhuleu a una escuela pública, donde mis compañeros de clase se divertían matando pajarillos que llegaban a cantar a los árboles de nuestro patio. Y de allí nuevamente el clarín y la orden; y partir de madrugada rumbo a Quetzaltenango donde se instaló la capital provisional de nuestro ejército, mientras la gran Comandante atacaba duramente los cuarteles sentimentales de nuestro Médico enamorado, con cartas abrumadoras de balazos y minas. Luego vino una especie de tratado de paz, que duró lo suficiente para desatar después toda una guerra nuclear entre las dos grandes fuerzas enemigas. Nuestro ejército tomó posesión de la ciudad capital y mi padre, ya para entonces con su enfermera y su pequeña tropa, tomó por asalto Santa Lucía y luego Mazatenango, donde años después cerró los ojos sin proferir suspiro. Todo a la distancia me parece como un delirio. Y además un delirio sin sentido. Yo colgué las botas cuando entré al teatro. Entre ensayo y ensayo oía lejano, cada vez más lejano, el retumbar de los cañones, los gritos de la tropa herida, y las voces de mando de los dos frentes dictando órdenes y contraórdenes. . .

— Señaló que su madre no aprobó nunca su teatro. Cómo recibieron sus padres su ingreso al mundo teatral?

Fue bajo el mando de mi madre cuando a escondidas casi, comencé a trabajar en teatro como actor. Ni ella ni mi padre aprobaron nunca mi decisión de hacerme oficiante de la escena. Pero tampoco pudieron detenerme. Acepté la lluvia de críticas, burlas, acorralamientos y censuras, con un estoicismo aprendido en largas campañas guerreras vividas en condiciones precarias. Fue muy divertido. Pero también muy cruel. Era la voluntad de ellos sobre la mía o la mía sobre la vida. Y dejé de ser marioneta de guerra, recluta de reserva, pelota de ping pong y acólito de la campal batalla que se libraba entre mis padres.

—¿Por qué escogió entonces el teatro como oficio y carrera?

Bueno. . . yo quería de alguna manera "oficiar". Siempre supe que era un ser privilegiado. Desde muy niño rechacé el mundo tal como era para inventarlo a mi manera. Y lo sigo inventando. No me gusta el mundo tal como es. Me gusta la naturaleza. El agua me devuelve a estados de gracia que no puedo explicarme conscientemente. Las estrellas me llevan a distancias sin límite. Me gusta el fuego. El calor. El mar. Hasta casi diría que la nieve. Pero esencialmente soy un hombre del trópico. Desde niño lo viví. Pero no me gusta el mundo. Digo el mundo fabricado, inventado por el hombre. Está construido sobre una serie de caprichos y extravagancias y lujuria de poder. Y de explotación. Y de una total carencia de libertad. Y uno debe ser libre. Desde mantener adentro toda esa naturaleza maravillosa que florece y se dora y se muere y renace nuevamente a nuestro alrededor. Pero las estructuras del mundo fabricado por el hombre no dan márgenes al sueño, menos al ensueño y muchísimos menos a la imaginación. Nosotros los creadores reinventamos el mundo para devolverle la esperanza al ser humano. Para recordarle que tenemos derecho a ser libres. Yo me inicié en el teatro después de deambular por años en una búsqueda de aguas donde oficiar. De niño quería ser sacerdote y tener en una remota aldea una Iglesia y dedicarme a la vida espiritual de mis feligreses. No fue posible entrar en el Seminario por falta de dinero y estar mis padres separados. Pero me he convertido lentamente en un oficiante que puede hoy firmar su vida con una gran alegría y una gran paz espiritual. . . Libre. Sin ataduras con nada ni con nadie. Solamente un oficiante. Y según me ha tratado la vida, un gran oficiante.

— ¿Cuál fue su primer trabajo en teatro?

En 1950 debuté en el Teatro al Aire Libre de la recién inaugurada Ciudad Olímpica con una Temporada de Autores nacio-

nales, para una Olimpiada Centroamericana y del Caribe. Tenía veintiún años. Y así comencé a llenarme de luz. Me fuí a Europa en 1955, con veinte dólares y en un barco italiano de papel, en un camarote de tercera. Al poner pie en tierra y tomar posesión de Italia y todos sus habitantes en nombre de Tecún Umán, perdí uno de mis dos billetes de diez dólares. Llegué a Roma sin una lira. Pero me quedé por Europa tres años y allá me recorrí a mi mismo, navegando por las venas de mi corazón y de mi alma, asombrándome con cada descubrimiento y después ya instalado en París, una tarde vi iluminarse Champs Elysees y sentí tal alegría de vivir que me eché a reír como un loco y me puse a bailar y a cantar y a prometerme dar a todos mis compatriotas, a todos los seres humanos, hasta donde pudiera con mi teatro, esa sensación maravillosa de libertad que recién acababa yo descubrir. He viajado mucho. He trabajado en muchos países. He conocido gente maravillosa. Tengo un gran caudal de experiencias. He llorado. He amado. Me han amado. He caído en profundas depresiones neuróticas y he volado como un pájaro nocturno buscando siempre una nueva estrella.

— ¿Qué puede decir de su profesión como escritor?

Mucho de lo que escribo está amasado con una gran sed de venganza. Tengo la capacidad de reírme de mí mismo y por lo tanto de todo y de todos. Y soy rencoroso. Y generoso. Y me gusta el misterio y pretendo officiar mientras viva. Ya llegaré el día que ponga mi cartel en la puerta de mi casa diciendo: Se hacen pastorelas. Informan adentro. Porque generosa como ha sido la vida para con mi vida y mi teatro, sólo tengo una caja fuerte llena de recuerdos, de aplausos, de programas de mano y de manuscritos. Y dos clubes dedicados a mi persona. El que integran los que no quieren que Hugo coma. Y el que integran los que no quieren que Hugo haga teatro. Pero como. Y hago teatro. Yo sólo soy un eco. Una caja de resonancias. Obsesiva. Libre. Y sexual. Y así es mi teatro.

— Tengo entendido que La Calle del Sexo Verde es su primer trabajo. ¿Qué puede decir sobre esta obra teatral?

Yo quería con La Calle del Sexo Verde sacudir lo adormilado y acartonado de la visión moral y estética de los guatemaltecos. Su permanente juego de no querer ver ni aceptar ni reconocer las zonas más oscuras de su personalidad. Quería decirles con mis juegos teatrales que no ran más que marionetas sostenidas frente al viento de la vida por una garra implacable y medio bestial que no les permitía ser libres. Una garra curiosamente humana —los prejuicios y chaturas espirituales a las que se debían como pequeñas figuras de trapo—. El sexo siempre ha sido para mí un gran misterio. Por qué se yergue y tiene erección un estado de ánimo muy intenso y muy particular frente a otra persona muy particular en cada ser humano? Por eso dicen en la calle “nunca falta un roto para un descocido” Y no me refiero a Mi Calle sino a la calle. . . Pero quiero decirle una cosa. El tema de la Calle debió ser el hambre y no el sexo. El hambre —a todos niveles— habría hecho una obra estrujante, dolorosa y terriblemente cómica. Creo que me equivoqué. Errores de juventud. Hoy la habría escrito de otra manera. La habría enfocado con una visión más cruel quizás, pero más profunda. Se puede vivir sin sexo. Pero no se puede vivir sin comer. Se imagina a la niña “comprada” por el VIGILANTE con el anzuelo de un pan? Haciendo todo lo que sucede en la obra pero ansiosa de llenar por un momento el estómago? Y así es la realidad. Por hambre se llega a las degradaciones más terribles. Y si se llega a ellas por el camino de la risa, creo que sacuden más la conciencia de los espectadores...

—¿Qué puede decir del montaje de la Calle del Sexo Verde en su Temporada del año 1959?

Mis escenografías. Sí. La mayoría las he diseñado yo mismo. A lo lejos recuerdo que entonces —recién llegado de París donde viví tres años estudiando a picotazos cuanto la vida y el teatro

podrían ofrecerme— estaba o me sentía, embrujado por Hieronimus Bosch, estado de ensueño que ahora ya es parte de mis esencias vitales; pero que entonces solamente ejercía poderosos llamados de mi sangre. No era aún como lo es hoy, parte de mi sangre. Sus figuras, el accionar de cada personaje, eso que ahora llaman Semiología... era para mí desde que lo descubrí en el Museo del Prado de Madrid... —porque a picotazo limpio también viajé mucho esos años por toda Europa— un lenguaje casi diría transparente y lúcido para mis zonas más oscuras. Luego la presencia del Buho que siempre ha estado fija en mí como un nahual. A veces odiado. A veces amado. A veces ignorado. Pero siempre presente. ¿Por qué? ¡Who knows! ¡And who cares! Está allí. Atrás. Siempre atento. A veces amenazador. A veces tranquilizante. Pero siempre dándome pautas para adentrarme en el misterio. A mí me gusta, me atrae, me apasiona todo lo que esté rodeado de misterio. Quise evocar, en 1959, en un ambiente de marionetas, garras, ramas secas y desnudos postes de luz eléctrica, vigilado todo por un gigantesco buho, esa realidad que se esconde a la luz del día y sólo cobra vida al amparo de las sombras.

—¿Qué autores teatrales considera que influenciaron su obra?

De entrada, por ignorancia por una parte, y por cursi por otra, de entrada me daba caminos Tennessee Williams. No por respeto. Repito... Por ignorancia y por cursi. Cuando comencé a conocer realmente a Williams, mil años después, me sorprendió su coraza de cocodrilo y su corazón de poeta, pero yo, ni una ni otra. Sus personajes se parecen en cierta forma a los míos... o los míos a los suyos... pero difieren en aguas, horizontes, y estrellas. Ellos son víctimas del super desarrollo. Los míos del sub...

Después conocí a Chejov. De él también percibí aires... Y creo que sigo percibiendo... Luego me inventé que me habían influenciado los clásicos. Pero esas son mentiras latinoameri-

canas. . . Todo autor sub sub sub se siente obligado a decirlo. Como para asegurarse el respeto de la "inteligenzia" local. Entonces dice que... bla... bla... bla... Cervantes... Lope... Shakespeare... y todo el obligado a ser conocido y "respetado"... A mí la verdad todos me han dado algo. Y me siguen dando. Unos como estructuras dramáticas... como Pinter... como Orton... como al inicio me lo dio Galich... a quien literalmente le copié la primera escena de *Ida y Vuelta* para iniciar una obra mía que nunca se estrenó. Luego, con el tiempo, me dí cuenta que Galich fallaba en el uso de personajes innecesarios. Se debe usar, manejar y odio-amar únicamente los seres indispensables para plantear el conflicto, llevarlo por toda clase de sorpresas (para el público) y luego hacerlo estallar como una granada madura frente al asombro del espectador. Eso que escribió Lorca en su obra más dramática, *la Bernarda Alba*... "Entran doscientas mujeres de negro con abanicos..." son fallas que nadie que sepa de teatro se puede permitir. Se lo permitió Lorca por poeta porque como dramaturgo sigue siendo muy "singular" estructuralmente hablando...

—¿Cómo definiría su teatro?

¿Como defino mi teatro? No lo defino. Lo escribo. No. Mi teatro es como mi vida y mi tierra. Agua con adjetivo. Agua... ardiente... caliente... templada... fresca... qué se yo... Mi vida está profundamente ligada a un paisaje. Mi teatro también. Sé y lo saben todos los que conocen mi teatro, que es auténtico. Y por auténtico digo vital. Sangrante. No sangriento. Dolido. No doliente. Estelar no estrellado... Y nada de atrás o de adelante. De hoy.

—¿Qué Escuelas, tendencias o corrientes literarias cree que han influido en usted?

¿Corrientes? Todas y ninguna. Pero definitivamente Chejov para mí es fuente permanente de inspiración. Entre los de

“ayer”. Y actualmente creo que me gusta y respeto ese “break” de estructuras y diálogos que manejan tan bien Orton y Pinter. Lástima que Orton haya corrido en su vida la misma suerte que en su obra. Yo definitivamente no quiero correrla con la mía. Sospecho que sí. Y eso me da una cierta tristeza... ¿Corrientes? Pues la corriente teatral que vivimos es la que más me ha influenciado... Ahora bien, si se habla “técnicamente” creo que me gusta la de Brecht... títeres con voz ajena... o mejor dicho voz con títere que hace todo verdadero pero al mismo tiempo lejano... lejano... y casi siempre ajeno... O la corriente del teatro del absurdo, si es que hay alguna bien definida que concrete las búsquedas del super antipático de Edward Albee, el super no dotado de Ionesco o el super hombre de Becket... Pero, si de un Genet... o para repetir de otra manera, de un Orton...

—¿Entre los autores que acaba de mencionar y usted, hay similitudes?

Sí. Hay una total similitud en el planteamiento de problemas; en la temática, no. Ellos, hablo de ellos... Ionescos o seguidores... no tienen madurez absurda. Son niños del absurdo. Juegan a repetir la multiplicidad de cosas. Yo juego a la multiplicidad de hechos humanos. Mi realidad. La multiplicidad de víctimas-victimarios. Ellos en su temática —repito los Ionescos y Ionesquitos— juegan al asombro y la soledad. Yo al desconcierto y a la muerte. Eso como temática. Como planteamientos es otra cosa. Planteamos todos los autores siempre una interrogante sobre escena: qué somos y a dónde vamos...? Allí radica el ser autor o no autor de teatro, —dramaturgo de verdad no de mentirillas como surgen después de la lluvia los mil que ahora aquí así se hacen llamar, no nos interesa vernos Engivenchados o Encardinados o Encristianados... Nos interesa amar y ser amados por el público. Seducirlo y ser seducidos por él. Odiarlos y ser odiados por todos. Entregarnos y que se nos entreguen todos. Y así nos lanzamos a plantear sus y nuestros y el problema existencial de nuestra época en nuestro sitio geográfico y con nuestra pequeña o grande visión de la vida. Similitud en

eso existe en todo autor serio. En Guatemala actualmente sólo hay un autor serio. Yo. Y encima me tomo en broma... No es así lo "nuestro"...?

—¿Qué pintores lo han impresionado? Cree que alguno ha motivado su obra? ¿Y dentro de la plástica nacional, quien?

Me desagrada que usted me desnude sin preámbulos ni objetivos directos, sino en función de tesis. No digo que me desnude a nivel piel. Sino a nivel esencia. Y todo como le repito a nivel "TESIS". Pues sí. La pintura y ciertos pintores no me impresionan. Me vuelvo ellos. A nivel esencia soy Bosch cuando escribo. Soy Goya. Y a nivel local soy Ramírez Amaya. No me pregunte porqué. Simplemente soy color y línea y asombro-dolor-desconcierto intemporal y guasa como ellos y su pintura. Cada una de mis obras está directamente ligada a una pintura de ellos tres. Si le interesa a nivel "Tesis" descubrirlo, busque en ellos mi obra. Sobre todo en Bosch. Yo reacciono y re-descubro y re-creo y re-hago y re-planteo dentro de mi "agua" lo que ellos a su vez re-descubrieron, recrearon, rehicieron y replantearon en la suya. Estamos unidos por un invisible hilo que trasciende eso que nadie se plantea bien (o sea en broma) y que es esencia de esencias: El tiempo...

¿Si ligo a los autores antes mencionados con estos pintores? Pues, francamente me pone en el aprieto de contarle que... y que esto... y que aquello... y que además esto... y que lo otro... y sobre todo aquello y por supuesto dando por descontado lo que todos sabemos... Sigo...? En serio. Todos estamos ligados por una común perspectiva: No queremos ver el dolor con dolor. Ni la alegría con alegría. Ni la vida como vida. Ni por supuesto la muerte como tal. Es una broma que hay que aceptar esto de vivir. Ayer. Hoy, seguramente mañana. Y si ve el Jardín de las Delicias y si no piensa en Virginia Wolf inmediatamente es que se está tomando en serio. Y el Dos de Julio de Goya con una escena mía del Corazón del Espantapájaros no son una misma y un apuntar al corazón del juego humano...?

—¿Podría recordar algún detalle que se refiera al montaje de una de sus obras y que desee referir?

El vestuario del Corazón. Vino nuevo y nítido. Yo le tiré al patio de la escuela de danza y lo restregué con los pies; el actor protestaba y yo trataba de explicarle que así tenía que ser para que el vestuario entrara a ser esencia de la obra; estrujante, dolorido, estropeado, como eran todos los personajes entre risa y risa. . . .

8.2 COMENTARIOS DE PRENSA SOBRE LA CALLE DEL SEXO VERDE EN 1959 Y 1972

“Que no se diga que en Guatemala no se sabe hacer arte. Vayan a ver La Calle del Sexo Verde y se convencerán de algo muy distinto”.

Juan Levy
El Imparcial
11 de abril 1959

“Hugo Carrillo abrió la brecha. La Calle del Sexo Verde en escena. Extraña y sugestiva pócima. Carrillo ha sido criticado. El bisbiseo chapín lo ha tijereteado; es natural y satisfactorio. Se le ha dicho, como también lo afirmamos en líneas anteriores, que su obra solamente contiene denuncia. Efectivamente así es. Lo bondadoso de la cuestión es que el autor es consciente de ello y lo admite”.

Carlos Alberto Figueroa
Lanzas y Letras
15 de abril 1959

“Bajo una primera impresión. La Calle del Sexo Verde des-concierta por la diferencia de los estilos que la entrecruzan —simbolismo y realismo— voluntariamente llevada a su extremo por el autor. Ambivalencia en la mujer de verde y la limosnera con posible alusión

a una realidad concreta, anecdótica; pero indudable referencia a lo intemporal y hasta inespecial..."

Manuel González Pousada
 Revista de la Semana de
 Arte Guatemalteco en
 Honduras.
 2 de abril de 1960

"Escandalosa? Sí, por ignorancia, por desconocerla, porque hablar de sexo en la forma que Hugo lo hace es colocarnos frente a un espejo. Y se le tiene miedo a ese espejo que refleja fuerzas oscuras del subconsciente.

.....

Y... esta es la historia de una obra que ha provocado escándalo y polémica... lo demás queda a juicio de cada espectador, en cada una de las funciones de la formidable obra de Hugo".

Isabel de los Angeles Ruano
 Diario El Gráfico
 21 de mayo de 1972

"Que la obra es escandalosa? Bueno, es la primera vez que se ha hablado francamente de realidades sociales que duelen que dan vergüenza y que por lo tanto la gente pretende ocultar y negar, sin llegar a preguntarse jamás la razón de por qué ocurren determinados hechos.

.....

De esta manera, Hugo, dramaturgo-director, lleva la realidad a una distorsión, exagerándola con una actitud de burla hacia lo exhibido, a su contenido vital. La tragedia profunda e interna es convertida en comedia jocosa pero hiriente, quizá una manifestación de humor negro".

Irma Flaquer
 Diario El Gráfico
 Mayo 21 de 1972

9. BIBLIOGRAFIA

ALMAZORA, Margoth, Estudios y Comentarios Editorial Gaytán, 1982.

CARDONA Y ZAHAREAS, Rodolfo y Anthony, Visión del Esperpento Teoría y Práctica en los Esperpentos de Valle Inclán. Editorial Castalia. Madrid 1970.

CASALDUERO, Joaquín. Estudios sobre el Teatro Español. Editorial Gredos. Madrid.

CORVIN, Michel. El Nuevo Teatro. Oikos-tau s.a. ediciones. Vilassar del Mar, Barcelona.

CARRILLO, Hugo. La Calle del Sexo Verde, El Corazón del Espantapájaros. Editorial de la Municipalidad, Guatemala 1973.

_____ Mortaja Sueño y Autopsia para un Teléfono. Tres obras en un Acto. Ediciones Teatro Club 1973. Guatemala.

_____ Teatro para Estudiantes de Secundaria. Editorial José Pineda Ibarra. Guatemala 1978.

CHIARELLI, Giovanni. La Máscara y El Rostro. Ediciones Carro de Tepsis. Buenos Aires, 1956.

GARCIA MEJIA, René. Raíces del Teatro Guatemalteco, Cuadernos de Investigación Teatral. Publicaciones CELCIT. Ateneo de Caracas.

GOLWARZ, Sergio. Historia del Teatro Universal, Editorial Losada, Buenos Aires.

JONES, Willis K. Breve Historia del Teatro Latinoamericano. Ediciones Andrea, México 1956.

KAISER LENOIR, Claudia. El Grotesco Criollo: Estilo teatral de una Epoca. Casa de las Américas. La Habana Cuba. 1977.

KAISER, Wolfgang. Lo Grotesco su Configuración en Pintura y Literatura. Editorial Nova, Buenos Aires. 1964.

LIANO, Dante. La Crítica Literaria. Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos. Guatemala.

MONLEON, José. América Latina: teatro y revolución. Publicaciones CELCIT. Ateneo de Caracas.

PIRANDELLO, Luigi. Seis Personajes en Busca de un Autor. Ediciones Carro de Tespis. Buenos Aires 1956.

PIRANDELLO, Luigi. Enrique IV. Ediciones Carro de Tespis. Buenos Aires 1956.

PAGNINI, Marcelo. Estructura Literaria y Método Crítico. Ediciones Cátedra. Madrid.

MENDEZ QUIROA, Leonel y colaboradores. Hacia un Nuevo Teatro Latinoamericano. UCA Editores. San Salvador 1977

RUIZ RAMON, Francisco. Historia del Teatro Español Siglo XX. Alianza Editorial. Madrid 1971

SAZ del, Agustín. Teatro Social Hispanoamericano. Editorial Labor. Barcelona 1967.

SERREAU, Genevieve. Historial del Nouveau Theatre. Siglo XXI Editores. México 1967.

EL TEATRO. ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO. Editorial Noguer. Barcelona.

VILLEGAS, Juan. Hacia un Método de Análisis de la Obra Dramática. Valdivia Universidad Austral de Chile 1963.

WELLWARTH E., George. Teatro de Protesta y Paradoja. Editorial Lumen 1964.